pARTisan

Альманах сучаснае беларускае культуры

Заснаваны ў 2002 годзе



Менск «Галіяфы» 2015

pARTisan

Заснавальнік Артур Клінаў

Рэдакцыйная рада: Валянцін Акудовіч, Алесь Анціпенка, Ігар Бабкоў, Лявон Вольскі, Сяргей Дубавец, Валянціна Кісялёва, Сяргей Харэўскі, Вольга Шпарага

Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Адказны рэдактар: Лія Кісялёва
Рэдактары нумару: Таня Арцімовіч
Карэктура: Ліда Наліўка
Пераклад на ангельскую мову: Сьвятлана Соўсь, Вольга Бубіч

Дызайн і вёрстка:
Мак Разанаў @ Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio
Фатаграфіі © Аліна і Джэф Блюміс, Руслан Вашкевіч, Сяргей Кірушчанка, Артур Клінаў, Уладзімер Лапо, Мак Разанаў, Яўген Шадко. А таксама архівы НММУ і ЦСМ у Тбілісі.

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Мінск, Беларусь
e-mail: arturklinau@gmail.com

На вокладцы: Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013.
Палатно, алей. 200 х 300

The Founder and Editor-in-Chief: Artur Klinau
The Editor: Lija Kisialova
The editor of the issue: Tania Arcimovič
The Belarusian editors: Lija Kisialova, Lida Naliuka
The Translator: Sviatłana Sous, Volha Bubič
Design: Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio

Cover: Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013.
Canvas, oil. 200 x 300

Выданьне зьдзейсненае ў супрацоўніцтве з Інстытутам імя Гётэ ў Менску
The Eurozine network's member (since 2014)

eurozine





Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300

Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

ШТЭФАН ВАКВІЦ:

МУЗЭЙ ЯК АЎТАПАРТРЭТ ГРАМАДЗТВА

Штэфан Ваквіц з 1986 году працуе ў Гётэ-Інстытуце (Нью-Дэлі, Кракаў, Брацiслава, Нью-Ёрк). На дадзены момант узначальвае Інстытут імя Гётэ ў Грузіі. Атрымаў ступень па спэцыяльнасьці германістыкі, гісторыі й філязофіі. Пісьменьнік. Ініцыятар праекту ***«Машына часу. Музэі ў XXI стагодзьдзі»****, двухгадовай рэгіянальнай праграмы Гётэ-Інстытутаў былых савецкіх рэспублікаў, прысьвечанай тэме постсавецкага музэю (2013–14 гг.), у якой узялі ўдзел музэйныя работнікі й актывісты з Азэрбайджану, Армэніі, Беларусі, Грузіі, Казахстану, Кыргыстану, Расеі, Таджыкістану, Узбэкістану й Украіны. Праграма была накіраваная на мадэрнізацыю музэяў у краінах Усходняй Эўропы й Цэнтральнай Азіі й на толькі ўлучала ў сябе практычныя сэмінары, для правядзеньня якіх запрашаліся спэцыялісты з Заходняй Эўропы, але й дала магчымасьць удзельнікам рэалізаваць самастойныя праекты (выставы, сэмінары) у сваёй краіне.*

Па працы кожныя чатыры ці пяць гадоў мне даводзіцца знаёміцца з новымі краінамі й гарадамі, чужымі тыпамі калектыўнага мысьленьня й культурнай атмасфэрай. Выходзячы з майго багатага досьведу, я пачынаю зь візыту ў самы важны музэй гэтага месца. Магчыма, гэта гучыць даволі банальна, і часам агульная карціна «расказанай» у музэі культуры далёка не адпавядае праўдзе, але гэта ўсё адно цікава. Манера таго, у якім ракурсе хочуць паказаць вам эліту краіны, ейных жыхароў, грамадзтва, тыя ці іншыя аб'екты, сьведчыць пра многае.

Праз музэі мы можам разумець краіну, грамадзтва й нават самых сябе. Бо тое, што зьбіраецца й выстаўляецца ў музэі, паказвае каштоўнасьці гэтага грамадзтва. Музэй, на маю думку, — гэта своеасаблівы аўтапартрэт грамадзтва. І праз яго можна ўбачыць ня толькі тое, як на афіцыйным узроўні прэзэнтуе сябе грамадзтва, як яно сябе бачыць ці якім хацела б паказаць сябе іншым. Аўтапартрэт у тым ліку можа выявіць шмат рысаў, якія, магчыма, партрэтаваны й не хацеў бы паказваць. Гэта такія субвэрсіўныя або самасубвэрсіўныя практыкі.

Я памятаю сваё наведваньне Нацыянальнага музэю імпэратарскага палацу ў Тайбэі ў 1991 годзе. Амаль у кожным пакоі галоўным аб'ектам было ня пышнае багацьце традыцыйнага кітайскага мастацтва — сапраўдны гонар гэтай захапляльнай калекцыі, — а падобны да абраза партрэт або манумэнтальная статуя Чана Кайшы, зьмешчаныя пасярэдзіне кожнай залі на самым бачным месцы. Ці, напрыклад, Мэтраполітэн-музэй у Нью-Ёрку: велізарная заля пры ўваходзе сканструяваная накшталт лазьняў Каракалы ў Рыме. Манумэнтальныя італьянскія руіны нібыта містычным чынам аднавіліся на ўзьбярэжжы Гудзону, цэнтар антычнай Рымскай імпэрыі мэтафарычна «паўстаў» на Верхнім Усходнім Манхэтане. Гэтая ідэя была ажыцьцёўленая напрыканцы XIX стагодзьдзя групай фантастычна багатых і амбітных у сфэры культуры капіталістаў: Мэлані, Вандэрбільта, Ракфэлера й Уітні. Унутры будынку вы трапляеце ў «энцыклапэдычны» музэй — тып інстытуцыі, якая зьбірае мастацтва розных культураў з усяго сьвету, што яшчэ раз паказвае ўнівэрсальнае (імпэрыялістычнае) уяўленьне, якое створана ў капіталістычнай арыстакратыі аб самой сабе ў часы нью-ёрскага «пазалочанага стагодзьдзя». То бок музэі ёсьць храмамі сьвецкіх таварыстваў.

Кожны музэй, я мяркую, так ці інакш спрабуе паказаць тое, якімі мы ёсьць, з аднаго боку. А з другога — мы можам разумець тое, як грамадзтва бачыць само сябе.

Былыя рэспублікі Савецкага Саюзу знаходзяцца зараз у працэсе рэвалюцыяў: палітычных, эканамічных, сацыяльных і мэнтальных. Але для гэтых краінаў, на мой погляд, самая важная рэвалюцыя палягае ў тым, як яны бачаць або хочуць бачыць самых сябе. Напрыклад, вельмі цікава паглядзець на тыя ці іншыя статуі, якія замянілі помнікі Леніна, што калісьці сустракаліся паўсюль на былых цэнтральных плошчах гарадоў. У Ташкенце замест Леніна ўсталявалі статую Тамэрляна, у Тбілісі — Сьвятога Георгія, які забівае дракона, а ў Эрэване п'едэстал пакуль пустуе. Тое ж самае можна сказаць і пра вялікія музэі постсавецкіх гарадоў, якія пасьля 1990 году зноўку «выдумалі» сябе. Некаторыя зь іх захавалі свой ранейшы выгляд, ад некаторых засталіся толькі руіны былых савецкіх прадстаўнічых храмаў сацыялістычнай радзімы. Астатнія, накшталт Нацыянальнага музэю Грузіі, зноў знайшлі сябе, стаўшы сучаснымі гульцамі міжнароднай музэйнай індустрыі ў прасторы паміж Парыжам і Дубаі, Більбао, Пітсбургам і Бэрлінам.

І праз такія зьмены — хуткія або вельмі павольныя — можна бачыць, як у люстэрку, рух, трансфармацыю самога грамадзтва ў гэтых краінах.

Гэта тычыцца ня толькі краінаў постсавецкага блёку. Музэі заходніх дзяржаваў таксама распавядаюць пра тое, што адбываецца ў іх і зь іхнымі грамадзтвамі. Там, напрыклад, музэі ўсё больш становяцца машынай забавы: наведнік павінен прайсьці праз вялікую колькасьць крамаў, перш чым патрапіць у музэй. Актуальная праблема камэрцыялізацыі, калі паказьнікам таго, добры музэй ці не, служыць колькасьць наведвальнікаў у год ці прададзеных у музэйнай краме кніг. І гэта таксама ёсьць пэўным аўтапартрэтам заходняга грамадзтва. Таму, калі разважаць пра выніковы праекту «Машына часу. Музэі ў XXI стагодзьдзі», які афіцыйна завершыўся напрыканцы 2014 году, прадуктыўным мне здаецца ня толькі досьвед, што атрымалі ўдзельнікі праграмы. Магу сказаць, што й мой погляд на гэтую тэму й праблему зьмяніўся. Як арганізатары, мы ня можам казаць пра вынікі, але толькі пра тое, што б мы хацелі бачыць. Але тое, што мы, магчыма, атрымалі ці атрымаем, не супадзе з нашымі чаканьнямі, і, напэўна, гэта лепш, таму што больш рэалістычна.

Тэкст падрыхтаваны на падставе адмысловага інтэрвію «pARTisan» са Штэфанам Ваквіцам у Тбілісі, а таксама фрагмэнтаў артыкулу Штэфана «Вяртаньне да храмаў сэкулярызму. Уводзіны да праекту «Музэй — Машына часу» (Re: Museum. Тбілісі, 2014).

Артур Клінаў. Востраў. 2006

Artur Klinaŭ. Island. 2006



Інсталяцыя мастачкі Вольгі Міленцій на фасадзе музэю ў межах праекту «Міт. Украінскае барока» (2012), куратары Аксана Баршынава (НММУ), Галіна Склярэнка (незалежная куратарка). Фотаздымак з архіву НММУ

Instalation by Olga Milentiy. Myth Ukrainian Baroque art project. 2012. Curators: Oksana Barshynova (NAMU), Galyna Skliarenko (freelance curator). From NAMU archive

STEPHAN WACKWITZ:

A MUSEUM AS A SELF-PORTRAIT OF SOCIETY

*Since 1986 Stephan Wackwitz has been working at the Goethe-Institute (New Delhi, Krakow, Prague, New York). At the moment, he heads the Goethe Institute in Georgia. Received a degree in Germanic studies, history, and philosophy. A writer. An initiator of the two-year regional project **«The Time Machine. Museums in the XXI Century»** (2013/14). The participants of the project were museum professionals and activists from Armenia, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Russia, Tajikistan, Uzbekistan and Ukraine. The program was aimed at the modernization of museums in Eastern Europe and Central Asia. In addition to workshops with the participation of specialists from Western Europe it gave participants an opportunity to implement independent projects (exhibitions, seminars) in their own countries.*

Due to my profession, every four or five years I have to meet new countries and cities, foreign types of collective thinking and cultural atmosphere. Thanks to my rich experience I start with a visit to the most important museum of the place. This may sound pretty corny, and sometimes the overall picture «told» in the museum culture is far from the truth, but it's still interesting. The way from which angle they want to portray the elite of the country and its citizens, members of society, these or other objects really says a lot. Through the museum we can understand the country, society, and even ourselves, because museum exhibits reflect the values of the given society.

The museum is, in my opinion, a kind of self-portrait of society through which one can see not just how the society officially presents itself, sees itself, or would like to be seen by the others.

A self-portrait can reveal many features that the portrayed wouldn't possibly like to show. This is subversive or self-subversive practice.

I remember my visit to the National Palace Museum in Taipei in 1991. The main exhibit almost in every room was not a great abundance of traditional Chinese art — the true pride of this breathtaking collection, but an icon-like portrait or a monumental statue of Chiang Kai-shek placed in the middle of each room in the most prominent place. Or, for example, let's take the Metropolitan Museum in New York: the huge hall at the entrance is designed similarly to the baths of Caracalla in Rome. Italian monumental ruins were as if mysteriously recreated on the coast of the Hudson River, the center of the ancient Roman Empire metaphorically «re-emerged» on the Upper East Manhattan. This idea was implemented in the late 19th century by a group of extremely rich and ambitious capitalists in the field of culture, namely, the Melonis, the Vanderbilts, the Rockefellers and the Whitneys. Inside the building you find yourself in an «encyclopedic» museum — the type of institution that collects art of various cultures from all over the world, which once again shows the universal (imperialist) image that the capitalist aristocracy created of themselves in the time of New York Gilded Age. That is, museums are temples of secular societies. I think that on the one hand, each museum tries to somehow show what we are. On the other hand, we can see how the society views itself.

The former Soviet Union states are now in the process of revolution: political, economic, social and mental. Though, the most important revolution for these countries is in my opinion how they see or want to see themselves. For example, it is very interesting to look at one or another statue which replaced the statue of Lenin once found on every former central city squares. In Tashkent, the statue of Lenin was replaced by that of Tamerlane, in Tbilisi — by the statue of St. George slaying the dragon, while in Yerevan the pedestal is yet vacant. The same can be said about the great museums of the post-Soviet cities that «invented» themselves a new after 1990. Some of them have retained their original form, while the others have become just ruins of the former Soviet representative temples of socialist homeland. The rest of them, like the National Museum of Georgia, appeared in a new fashion and have become modern players of international museum industry within the territory stretching from Paris to Dubai, Bilbao, Berlin and Pittsburgh.

And through such a change, either a fast or very slow one, it can be seen as if in a mirror, how the society develops and transforms in these countries.

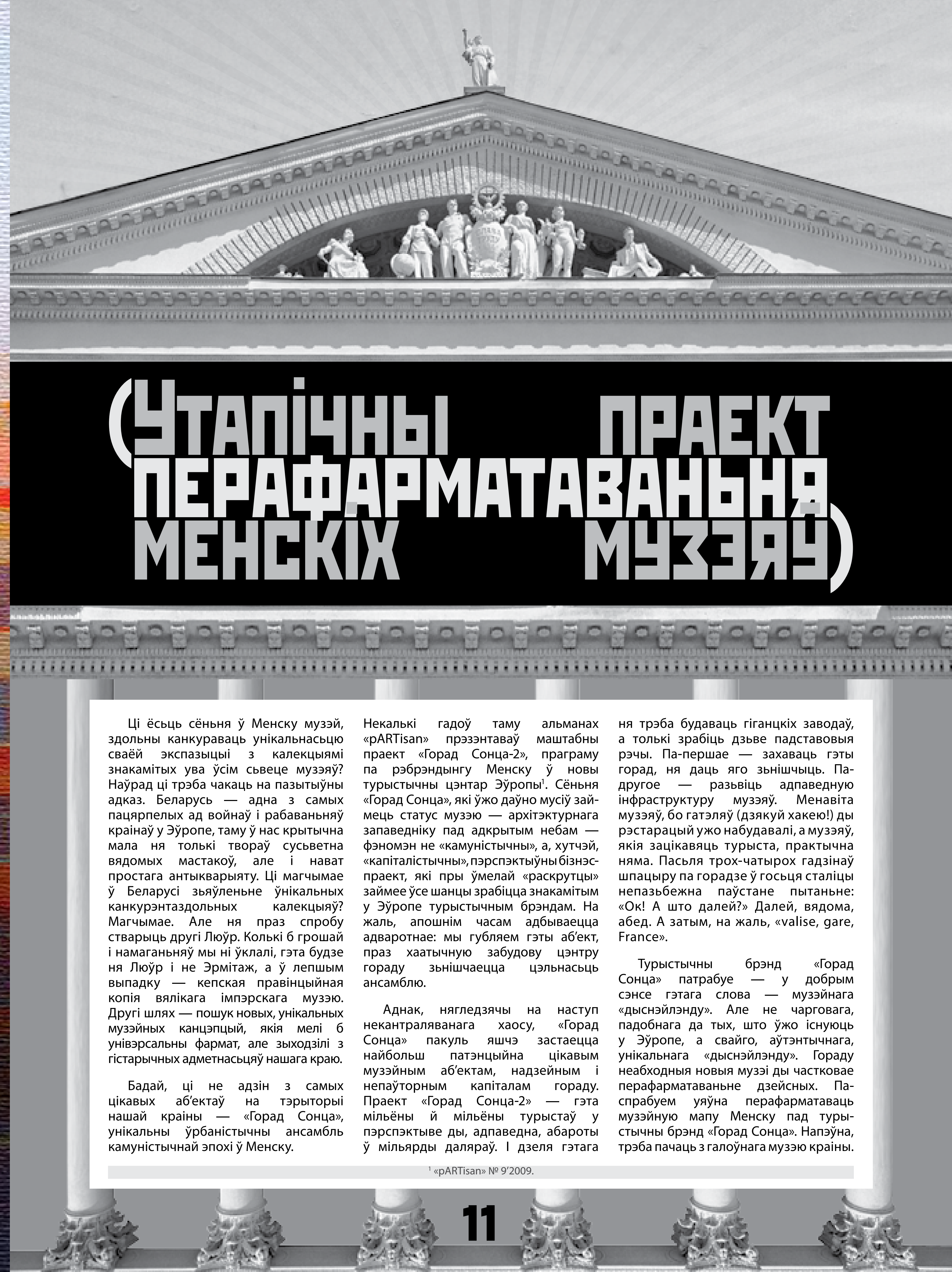
This is true not only for the post-Soviet countries. Museums in Western countries also tell about what is going on in and with their societies. There, for example, museums are becoming an entertainment tool: before getting into the museum, a visitor has to go through a big number of shops. The issue of commercialization remains actual. That is, the indicator of whether the museum is a good or not is a number of visitors per year or a member of books sold at the museum's store. This to some extent is a self-portrait of the Western society. Therefore, if to discuss the outcomes of the project «The Time Machine. Museums in the XXI Century», which officially ended in the end of 2014, it is not only the productive experience that the project participants had gained. In addition, I can say that my own attitude to this theme and problem has changed. As organisers we cannot speak about results; we can only say what we would had wanted to see. But the situation when what we get or will get is not in line with our expectations is, possibly, better because it is more realistic.

The text is based on a special pARTisan's interview with Stephan Wackwitz in Tbilisi, as well as fragments of Stephan Wackwitz's article «Return to the Temples of Secularism. Introduction to the Project «Museum. The Time Machine» (Re: Museum. Tbilisi 2014)

Артур Клінаў:

Шпацыр па ўяўным музэйным дысНэйлэндзе

Артур Клінаў & Мак Разанаў. Родны Кут – Горад Сонца. 2015. Падробка жывапісу
Artur Klinau & Mack Ryazanov. Home Town – A Sun City of Dream. 2015. FakePainting.



(Утапічны праект перафарматаваньня менскіх музэяў)

Ці ёсьць сёньня ў Менску музэй, здольны канкураваць унікальнасьцю сваёй экспазыцыі з калекцыямі знакамітых ува ўсім сьвеце музэяў? Наўрад ці трэба чакаць на пазытыўны адказ. Беларусь — адна з самых пацярпелых ад войнаў і рабаваньняў краінаў у Эўропе, таму ў нас крытычна мала ня толькі твораў сусьветна вядомых мастакоў, але і нават простага антыкварыяту. Ці магчымае ў Беларусі зьяўленьне ўнікальных канкурэнтаздольных калекцыяў? Магчымае. Але ня праз спробу стварыць другі Люўр. Колькі б грошай і намаганьняў мы ні ўклалі, гэта будзе ня Люўр і не Эрмітаж, а ў лепшым выпадку — кепская правінцыйная копія вялікага імпэрскага музэю. Другі шлях — пошук новых, унікальных музэйных канцэпцый, якія мелі б унівэрсальны фармат, але зыходзілі з гістарычных адметнасьцяў нашага краю.

Бадай, ці не адзін з самых цікавых аб’ектаў на тэрыторыі нашай краіны — «Горад Сонца», унікальны ўрбаністычны ансамбль камуністычнай эпохі ў Менску.

Некалькі гадоў таму альманах «pARTisan» прэзэнтаваў маштабны праект «Горад Сонца-2», праграму па рэбрэндынгу Менску ў новы турыстычны цэнтар Эўропы[1]. Сёньня «Горад Сонца», які ўжо даўно мусіў займець статус музэю — архітэктурнага запаведніку пад адкрытым небам — фэномэн не «камуністычны», а, хутчэй, «капіталістычны», пэрспэктыўны бізнэс-праект, які пры ўмелай «раскрутцы» займее ўсе шанцы зрабіцца знакамітым у Эўропе турыстычным брэндам. На жаль, апошнім часам адбываецца адваротнае: мы губляем гэты аб’ект, праз хаатычную забудову цэнтру гораду зьнішчаецца цэльнасьць ансамблю.

Аднак, нягледзячы на наступ некантраляванага хаосу, «Горад Сонца» пакуль яшчэ застаецца найбольш патэнцыйна цікавым музэйным аб’ектам, надзейным і непаўторным капіталам гораду. Праект «Горад Сонца-2» — гэта мільёны й мільёны турыстаў у пэрспэктыве ды, адпаведна, абароты ў мільярды даляраў. І дзеля гэтага ня трэба будаваць гіганцкіх заводаў, а толькі зрабіць дзьве падставовыя рэчы. Па-першае — захаваць гэты горад, ня даць яго зьнішчыць. Па-другое — разьвіць адпаведную інфраструктуру музэяў. Менавіта музэяў, бо гатэляў (дзякуй хакею!) ды рэстарацый ужо набудавалі, а музэяў, якія зацікавяць туріста, практычна няма. Пасьля трох-чатырох гадзінаў шпацыру па горадзе ў госьця сталіцы непазьбежна паўстане пытаньне: «Ок! А што далей?» Далей, вядома, абед. А затым, на жаль, «valise, gare, France».

Турыстычны брэнд «Горад Сонца» патрабуе — у добрым сэнсе гэтага слова — музэйнага «дыснэйлэнду». Але не чарговага, падобнага да тых, што ўжо існуюць у Эўропе, а свайго, аўтэнтычнага, унікальнага «дыснэйлэнду». Гораду неабходныя новыя музэі ды частковае перафарматаваньне дзейсных. Паспрабуем уяўна перафарматаваць музэйную мапу Менску пад турыстычны брэнд «Горад Сонца». Напэўна, трэба пачаць з галоўнага музэю краіны.

[1] «pARTisan» № 9’2009.

МУЗЭЙ ЯК РЭПРЭЗЭНТАЦЫЯ ЎЛАДЫ

Большасьць сучасных беларускіх музэяў нам засталася ў спадчыну ад савецкай улады. Тыя ж нешматлікія новыя інстытуцыі, якія паўсталі ў часы незалежнасьці, хутчэй, зьяўляліся працягам усё таго ж савецкага дыскурсу. Калі адкінуць ідэалягічныя (камуністычныя, марксысцкія) складнікі, то сутнасьць савецкай сыстэмы музэяў можна зьвесьці да каляніяльнай мадэлі. Некалькі дужых Імпэрскіх музэяў (Эрмітаж, Дзяржаўная Трацьцякоўская галерэя, Дзяржаўны гістарычны музэй у Маскве), якія ў сваю чаргу перайшлі ў спадчыну СССР ад Расейскай імпэрыі, вялікая колькасьць іх нашмат менш цікавых клонаў у кожным вялікім горадзе Савецкага Саюзу, сетка этнаграфічных (краязнаўчых), зноў жа па функцыі — каляніяльных, бо іх мэта — дасьледаваць захопленыя Імпэрыяй этнасы й культуры, а таксама шэраг тэматычных музэяў, якія з прычыны іх малой сацыяльнай вагі пакінем па-за разглядам. Асобнай групай у сыстэме стаялі чыста ідэалягічныя музэі (да прыкладу, Музэй Рэвалюцыі ў Маскве), якія былі перафарматаваныя ці зьніклі са зьменай ідэалёгіі, і так званыя музэі «дэпрэсіўнай памяці», экспазыцыі якіх завязаны на падзеях Другой сусьветнай вайны.

Вялікі Імпэрскі Музэй — галоўны рэпрэзэнтант уяўленьня пра музэй у масавай сьвядомасьці ня толькі постсавецкіх краін, але і ўсяго так званага Старога Сьвету. Спытаўшы выпадковага мінака пра ўзорны музэй, вы, хутчэй за ўсё, пачуеце: Люўр, Прада, Эрмітаж, Брытанскі Музэй. Гэтыя найбольш знаныя ў сьвеце калекцыі ствараліся ў мэтраполіях вялікіх імпэрыяў і па сутнасьці ўяўлялі кунсткамэры, у якія зьвозіліся нарабаваныя каштоўныя артэфакты з шматлікіх калёніяў. Імпэрскія музэі ня толькі рэпрэзэнтавалі моц і веліч мэтраполіі, але й былі адным зь неабходных яе атрыбутаў, матэрыяльным доказам тэрытарыяльных экспансій. Час Імпэрыяў сыйшоў. Грамадзтвы перафарматаваліся. Аднак імпэрскія музэі засталіся нерэфармаваным рэліктам з тых часоў, саміператварыліся ў адзін вялізарны артэфакт каляніяльнага мінулага народаў.

Пытаньне перафарматаваньня Імпэрскіх музэяў, якое немагчымае без рэстытуцыі, вяртаньня нарабаванага спадкаемцам былых каляніяльных народаў, зь вядомых прычынаў сёньня не стаіць на актуальным парадку дня — ды наўрад ці калі-небудзь паўстане. Заходнія грамадзтвы перафарматаваліся, але, мабыць, не настолькі, каб добраахвотна вярнуць былым уладальнікам гэткія скарбы. Хутчэй, гэта галаўны боль саміх былых калёніяў, аднак боль бяз шанцаў на вырашэньне нават у далёкай пэрспэктыве. Але тут для нас важны не маральны аспэкт існаваньня вялікіх імпэрскіх музэяў, а той факт, што сёньня ў заходніх грамадзтвах складнік інтэлектуальнага пошуку перамясьціўся да музэйных інстытуцыяў іншага тыпу. А старыя імпэрскія монстры якраз і зрабіліся тым «музэйным дысчэйлэндам» для мільёнаў турыстаў. Перафарматаваньне музэйнай прасторы Эўропы адбылося ня праз рэфармаваньне гэтых інстытуцыяў, а праз выхад у авангард працэсу новых музэяў. Дэмакратычныя сыстэмы ўлады рэпрэзэнтуюць сябе музэямі іншага кшталту.

Аднак ці ёсьць шанец на падобныя зьмены ў Беларусі?

МУЗЭЙ ЯК РЭПРЭЗЭНТАЦЫЯ ЎЛАДЫ — 2

Што сёньня ўяўляе сабою нерэфармаваная мапа музэяў Беларусі? Яна цалкам дублюе ўсё тую ж каляніяльную схему. Вялікі, але правінцыйны клон Імпэрскага музэю з мноствам разнавэктарных (ажно 17!) калекцыяў, дзе ролю антычнасьці выконвае кітайскае мастацтва XIX стагодзьдзя (Нацыянальны мастацкі музэй). Краязнаўча-этнаграфічны (Нацыянальны гістарычны) музэй, які мусіць прэзэнтаваць норавы й побыт тутэйшых абарыгенаў, але нават з гэтай задачай ня надта дае рады. Побач з асноўнай экспазыцыяй, раздробленай па паверхах, разьмесьціліся нейкія невялічкія музэйчыкі на любы густ, ад «зялёных кракадзільчыкаў» да «шакалядных мішак». Яшчэ мы маем вялікі, адкрыты ў новым будынку музэй «дэпрэсіўнай памяці» (Дзяржаўны музэй Вялікай Айчыннай вайны), некалькі дробных ды мноства таямнічых ведамасных музэяў, схаваных недзе на гарадзкой пэрыфэрыі. Бадай, самы таямнічы зь іх — Музэй старажытнабеларускай культуры пры Акадэміі навук Беларусі, з фантастычнай, па аповедах нешматлікіх сьведкаў, калекцыяй беларускага мастацтва, пабачыць якую просты чалавек ня мае шанцаў.

Калі галоўны музэй краіны ёсьць рэпрэзэнтантам улады, то якую ўладу сёньня рэпрэзэнтуе Нацыянальны мастацкі музэй зь яго эклектычнай экспазыцыяй, што складаецца зь дзіўнага міксу сармацкага партрэту, парцалянавых статуэтак, твораў сацыялістычнага рэалізму, аўтарскіх варыянтаў пэйзажаў Шышкіна ды эскізаў да карцін перасоўнікаў? Гаворачы пра ўладу, размова ідзе не пра яе пэрсаніфікацыю, а пра анталягічную сутнасьць, то бок паняцьце ўлады як сувэрэна ў незалежнай краіне.

Кожная ўлада патрабуе легітымізацыі. Прамузэй і ўзьнік не як калекцыя прыгожых пянкнотаў, а менавіта як адзін са сродкаў легітымізацыі ўлады, збор матэрыяльных доказаў правоў сувэрэна на пэўную тэрыторыю. Кожны барон імкнуўся мець гэты прамузэй у выглядзе фамільных рэліквій, галерэі партрэтаў продкаў ды іншых «сьвятых мошчаў». Найлепшай легітымізацыяй для манарха была легітымізацыя ад Бога. Але, нават валодаючы «боскім патэнтам», ён мусіў мець матэрыяльны доказ свайго радаводу калі не ад старажытных рымлянаў, то хаця б ад вікінгаў.

Сёньня сувэрэнам у большасьці краінаў сьвету (прынамсі так дэкляруецца) зьяўляецца народ. Галоўны дзяржаўны музэй і надалей ёсьць неабходным атрыбутам сувэрэна незалежнае краіны, адным з матэрыяльных доказаў яго легітымнасьці. Ён не павінен быць вялікім і выпадковым зборам каштоўнага антыкварыяту. Музэй — гэта тэкст, у дадзеным выпадку тэкст сакральны, матэрыялізацыя калектыўнай памяці й пасланьне да нашчадкаў. Сутнасьць гэтага пасланьня ня ў тым, што ў нас таксама ёсьць Шышкін. Задача яго — засьведчыць легітымнасьць сувэрэна (народу), давесьці яго правы на пэўныя тэрыторыі, праз гістарычныя артэфакты матэрыялізаваць ягоны радавод нават не да сёмага, а нашмат больш даўняга калена. Бяз гэтага матэрыяльнага доказу легітымнасьці сувэрэна, то бок народа, заўсёды будзе заставацца пад пытаньнем. Тым больш для нашага ўсходняга суседа, для якога беларусы і ўкраінцы — па-ранейшаму неданарод, а іх тэрыторыі — па-ранейшаму ягоныя калёніі.

Адсюль вынікае канцэпцыя так неабходнага перафарматаваньня галоўнага музэю краіны. Тым больш, што першая спроба яе прэзэнтацыі ўжо адбылася ў самім жа музэі ў 2014 годзе праектам «Дзесяць стагодзьдзяў беларускага мастацтва». Неабходна вынесьці «за дужкі» ўсё, што ня мае дачыненьня да галоўнага тэксту. Дастаць з запасьнікаў і прэзэнтаваць тое, што працуе на сакралізацыю й легітымізацыю сувэрэна, стварыць яснае, чытэльнае пасланьне. Праз творы мастацтва правесьці шлях ад вікінгаў, крывічоў і яцьвягаў да раньняга сярэднявечча, праз ВКЛ — да Рэчы Паспалітай, праз XIX стагодзьдзе — да Хаіма Суціна й Марка Шагала. Пакінуць у асноўным тэксьце толькі сапраўды вартае з савецкага часу, з таго ж, што ў яго не патрапляе, стварыць асобныя экспазыцыі (да прыкладу, галерэю замежнага мастацтва). Калі ў гэтым вялікім «пазьле» сёньня й бракуе асобных элемэнтаў, дык прыкласьці намаганьні, каб іх здабыць. Зразумела, аўтэнтыкі Суціна ці Шагала каштуюць нямала. Аднак гэта вялікія грошы для прыватнай асобы, але не для дзяржавы.

З таго, што патрапляе «за дужкі» галоўнага тэксту, ёсьць вялікая калекцыя твораў мастацтва, вартая таго, каб стварыць зь яе асобны музэй, магчыма, і ў межах Нацыянальнага, каб пазьбегнуць спрэчак пры падзеле маёмасьці. Гаворка пра савецкую спадчыну. Сёньня яна ніяк не рэпрэзэнтуе ўладу (сувэрэна краіны), а калі й зьяўляецца матэрыяльным субстратам калектыўнай памяці, дык толькі для пакаленьня, якое сыходзіць. Тым ня менш гэтыя творы маюць безумоўную вартасьць, нават ня столькі для нас, але для гледача з замежжа. У Беларусі, на жаль, лічаныя творы Шагала, але мы маем сапраўды ўнікальныя зборы савецкага мастацтва, цікавасьць да якога ў сьвеце нязьменна расьце. Бязглузда было б не скарыстацца гэтай спадчынай і не зрабіць зь яе асобную вялікую экспазыцыю, стварыць новы музэй — Сацыялістычнага рэалізму.

Гэты музэй ня меў бы прэтэнзіяў на сакральную памяць, але стаўся б часткаю вялікага бізнэс-праекту, адным з найважнейшых элемэнтаў турыстычна-музэйнага дысчэйлэнду. Гэта якраз тое новае месца, якога так не хапае «Гораду Сонца». Аднак, каб турыстычны брэнд «Горад Сонца» быў эфэктыўным, каб чалавек захацеў застацца тут не на дзень, а на болей, горад патрабуе ня двух, а некалькіх унікальных музэяў. Паспрабуем зрабіць шпацыр па першай топ-пяцёрцы ўяўнага музэйнага «дысчэйлэнду» ў Менску.

МАРШРУТ 1 (Топавая пяцёрка-1 музэяў турыстычнага Менску)

- © **Нацыянальны мастацкі музэй** у зьмененым выглядзе. Экспазыцыя — тысячагадовая гісторыя беларускага мастацтва ад паганскіх часоў да нашых дзён. Функцыя — рэпрэзэнтацыя сувэрэна краіны, матэрыялізацыя калектыўнай памяці народу. Такая экспазыцыя мела б важнасьць перш за ўсё для самой Беларусі, але й была б цікавай для замежнага гледача як прэзэнтацыя аўтэнтычнага беларускага мастацтва. Вынас «за дужкі» большасьці твораў савецкай клясікі ды «яек Фабэржэ» зрабіў бы чытэльнай галоўную канцэпцыю. Для гасьцей беларускай сталіцы нашмат больш цікавымі былі б яйкі Цэсьлера («Праект стагодзьдзя» Уладзімера Цэсьлера й Сяргея Войчанкі). А ўзмоцненая арыгіналамі Шагала экспазыцыя музэю была б вырачаная на посьпех.
- © **Музэй сацыялістычнага рэалізму й сац-арту.** Экспазыцыя са збораў Нацыянальнага мастацкага музэю, Мэмарыяльнага музэю-майстэрні З. Азгура, Мастацкай галерэі М. Савіцкага, дапоўненая творамі зь іншых прыватных і дзяржаўных збораў (не абавязкова толькі беларускіх), манумэнтальнай скульптурай, архітэктурнымі праектамі, плякатамі й фотатворамі савецкай эпохі. Функцыя — бізнэс-праект, музэйны дысчэйлэнд, разьлічаны найперш на замежнага гледача. Важна было б папоўніць зборы творамі сусьветна вядомых небеларускіх савецкіх клясыкаў (А. Дайнекі, Б. Ёгансана, Д. Налбандзяна ды інш.). Фінальную частку экспазыцыі (для кантрапункту) мусіла б утвараць калекцыя твораў сац-арту 1980–90-х (Комар і Меламід, І. Кабакоў, Д. Прыгаў, А. Касалапаў ды інш.). Гэтаксама, апроч пастаяннай экспазыцыі, важную ролю адыгрывалі б выставачныя залі музэю з праграмай вялікіх рэтраспэктыўных выстаў клясыкаў як сацрэалізму, гэтак і сац-арту.
- © **Музэй Утопіі, ці Музэй Камунізму.** Інтэрактыўная экспазыцыя, якая распавядала б пра 500-гадовую эвалюцыю камуністычнай ідэі — ад часоў яе зьяўленьня ў Эўропе (Т. Кампанэла, Т. Мор) да нашых дзён. Унікальнасьць праекту яшчэ і ў тым, што на сёньня ён ня мае аналягаў у сьвеце. Калекцыя патрабавала б пошуку й набыцьця ўнікальных дакумэнтаў і артэфактаў у Эўропе. Асобны разьдзел быў бы прысьвечаны спробе рэалізацыі камуністычнага праекту ў Савецкім Саюзе. Важная частка яго — ГУЛАГ і рэпрэсіі ў БССР. Гэтак жа ў склад музэю мог бы ўвайсьці Дом першага зьезду РСДРП. Музэй Утопіі (Камунізму) стаўся б абсалютна наватарскай установай ня толькі ў Беларусі, але і ў Эўропе. Ён нёс бы некалькі функцый: месца калектыўнай памяці (рэпрэсіі, ГУЛАГ) для беларусаў, бізнэс-праект, музэйны дысчэйлэнд (ілюстраваная, інтэрактыўная энцыклапэдыя разьвіцьця камуністычнай ідэі) для замежнага гледача й вялікая дыскусійная пляцоўка вакол сацыяльных тэорый. Дзеля гэтага музэй, апроч пастаяннай экспазыцыі, мусіў бы мець адмысловы арт-цэнтар «Утопія» з выставачнымі залямі для прэзэнтацыі разнастайных сацыяльных практык у сучасным эўрапейскім мастацтве.
- © **Музэй беларускага габрэйства.** Абсалютна новая інстытуцыя, але вельмі важная з пункту гледжаньня аднаўленьня калектыўнай памяці пра істотную ролю габрэйства ў гісторыі Беларусі, гэтаксама як пра ролю нашага краю ў лёсе эўрапейскага габрэйства. Цікавым рашэньнем для лякалізацыі музэю было б аднаўленьне аднаго з гістарычных кварталаў гораду разам з былой сынагогай. Апроч мэмарыяльных функцыяў, такі музэй стаўся б важным месцам прыцягненьня замежных турыстаў.
- © **Музэй сучаснага мастацтва** у аднаўленым выглядзе. На сёньняшні дзень Музэй сучаснага мастацтва ўяўляе сабой выставачныя залі для часовых экспазыцый. Аднак ён мусіць займець і прастору для сталай прэзэнтацыі ўласнай калекцыі. Сёньня калекцыя музэю знаходзіцца толькі на стадыі фармаваньня. Каб будучыя зборы адпавядалі крытэрам паняцьця «сучасны», важна зрабіць іх не чарговай рэляцыяй Саюзу мастакоў «за справаздачны пэрыяд», а прэзэнтаваць менавіта найноўшае беларускае мастацтва другой паловы XX стагодзьдзя, пачынаючы ад нонканфармізму 60–70-х і беларускага авангарду 80-х (Авангард-2), праз канцэптуальнае мастацтва, аб'ект, інсталяцыю, відэаарт 90-х, да найноўшых праектаў пачатку XXI стагодзьдзя. Важна на новых плошчах музэю распачаць практыку паказу вялікіх выстаў сусьветна вядомых сучасных артыстаў. Гэта прыцягвала б наведнікаў ня толькі зь Беларусі, але і з замежжа. Сёньня фэстывальны турызм — новы пэрспэктыўны кірунак у Эўропе.

МАРШРУТ 2 (Топавая пяцёрка-2 музэяў турыстычнага Менску)

Да першых пяці добра б пасавала наступная пяцёрка музэяў, большасьць якіх ужо існуе, але таксама патрабавала б пэўных зьменаў пад фармат турыстычнага Менску.

- © **Музэй Гораду.** Калі цэнтральным элементам турыстычнага «дысчэйлэнду» стане архітэктура заявнік «Горад Сонца» ці ўласна сам горад, то важна было б мець экспазыцыю, якая б тлумачыла, на чым палягае яго ўнікальнасьць. Цалкам лягічна месцам для такой экспазыцыі зрабіць Музэй гораду. Апроч функцыі прэзэнтацыі гісторыі Менску, а таксама разнастайных тэорый ідэальнага гораду, варта было б на базе Музэю ўтварыць дыскусійную пляцоўку па практыках сучаснага ўрбанізму.

© **Музэй Другой сусьветнай вайны.** Па функцыі так званыя музэі «дэпрэсіўнай памяці» (Музэй вайны, Музэй Галакосту) мусяць акрэсьліваць у калектыўнай памяці табуяваныя зоны, ставіць пэўныя дыдактычныя маркеры. Па сутнасьці задача іх экспазыцый — распавядаць пра катастрафічныя наступствы парушэньня азначаных межаў. Аднак у наш час табуяваныя зоны ўсё больш робяцца часткай масавай культуры, а музэі «дэпрэсіўнай памяці» бяруць на сябе неўласьцівую ім ролю ў забаўляльнай індустрыі. Што праўда, у кожнага народу свае гістарычныя траўмы. Галакост ніколі ня стане часткай музэйнага «дыснэйлэнду» для габрэяў. Гэтак жа, як тэма Другой сусьветнай вайны, ды ўвогуле вайны, заўсёды будзе зонай «дэпрэсіўнай памяці» ў калектыўнай сьвядомасьці беларусаў. Але гэтая тэма можа стаць важнай часткай музэйнага дыснэйлэнду для замежных турыстаў. Як бы мы ні ставіліся да інсталяцыі «Лінія Сталіна», але трэба прызнаць: сёньня яна карыстаецца нязьменнай папулярнасьцю менавіта ў гасьцей нашай краіны.

Музэй Другой сусьветнай вайны гэтаксама мае добрыя шанцы стаць адным з важных цэнтраў турыстычнай інфраструктуры. Аднак ён мусіў бы зрабіць крок у бок большай інтэрактыўнасьці, улучнасьці гледача ў кантэкст экспазыцыі. Добры ўзор такога інтэрактыўнага музэю — Музэй Варшаўскага паўстаньня ў Польшчы. Глядач там ня проста пасіўны назіральнік экспазыцыйнай прасторы. Прастора інтэрактыўнага музэю правакуе яго, ён сам робіцца часткай яе, нібыта ўдзельнік кампутарнай гульні. Можна спрачацца пра маральны аспэкт «дыснэйлэндызацыі» тэмы вайны, аднак, калі казаць пра ўлучэньне гледача ў працэс суперажываньня яе, перавага інтэрактыўнага музэю тут падаецца бясспрэчнай.

© **Гістарычны музэй.** Па функцыі Гістарычны мае на мэце тое ж, што й Нацыянальны музэй. Ён мусіць легітымізаваць сувэрэна краіны, але не артэфактамі мастацтва, а праз дакумэнтальны расповед. Гэты не мастацкі, а дакумэнтальны тэкст, адрасаваны, хутчэй, унутранаму, чым замежнаму спажыўцу. Аднак у яго межах можа зьявіцца асобны вялікі разьдзел, а лепей музэй (натуральна, ня ў залі «музэю елачных цацак», а ў новым будынку), які мае шанцы стаць важным пунктам у турыстычнай інфраструктуры Менску. Гаворка пра экспазыцыю, прысьвечаную тэме Першай сусьветнай вайны. Як вядома, лінія ўсходняга фронту праходзіла менавіта па тэрыторыі Беларусі. Першая сусьветная вайна мела для беларусаў ня менш катастрафічныя наступствы, чым Другая сусьветная. Таму гэтая тэма вартая асобнай разгорнутай экспазыцыі. Да таго ж яна ідэальна патрапляе і ў эўрапейскі кантэкст, то бок ёсьць ня толькі ўнутрыбеларускай тэмай, але была б, безумоўна, цікавай і для гледача з Эўропы. Пры стварэньні экспазыцыі, прысьвечанай Першай сусьветнай вайне, варта было б гэтаксама пайсьці па шляху інсталяцыі інтэрактыўнага музэю, з улучэньнем старых кінахронік, пошуку ці рэканструкцыі ваеннай тэхнікі (авіяцыя, першыя танкі), зброі тых часоў, фотадакумэнтаў, васковых фігур імпэратараў і вядомых асобаў.

© **Музэй Хаіма Суціна.** Найбольш складаная зь фінансавага пункту гледжаньня экспазыцыя, бо патрабуе набыцьця арыгіналаў прац мастака. Аднак Хаім Суцін — найбольш вядомы ў сьвеце мастак пасьля Марка Шагала — выхадзец зь Беларусі. Інвэстыцыі ў калекцыю твораў Суціна, апроч маральнага аспэкту — вяртаньня твораў мастака на радзіму, — напэўна ў пэрспэктыве акупіліся б праз прыбыткі ад павелічэньня турыстычнай прыцягальнасьці Беларусі.

© **Музэй драўлянага дойлідзтва ў Строчыцах.** Ужо зараз гэта адзін з самых цікавых менскіх музэяў. У пэрспэктыве хацелася б бачыць пашырэньне ягонай экспазыцыі. Магчыма, праз рэканструкцыю ўзору традыцыйнага беларускага мястэчка з драўлянымі касьцёлам, царквой і сынагогай, а таксама старадаўняй шляхецкай сядзібай. Ужо сёньня экспазыцыя ў Строчыцах карыстаецца вялікай папулярнасьцю ў кінэматаграфістаў. Разьвіцьцё экспазыцыі, апроч большай турыстычнай зацікаўленасьці да музэю, дадало б магчымасьцяў мець неблагі прыбытак ад супрацы ў кіно.

Экспазыцыя ў Строчыцах мае шанец стаць месцам, якое наўпрост, без двукосься, можна будзе назваць беларускім дыснэйлэндам. Дзеля гэтага архітэктурную экспазыцыю трэба дапоўніць рэканструкцыяй абрадаў, народных сьвятаў, майстэрнямі традыцыйных рамёстваў, якія разам з забаўляльным сэрвісам (корчмы, стайні, гуляньні) сталіся б сур'ёзным цэнтрам прыцягненьня ня толькі турыстаў, але і беларусаў.

МУЗЭЙНЫ ПАДАТАК ЦІ ТРАСТАВЫ ФОНД?

Першае балючае пытаньне, якое паўстане пры рэалізацыі праграмы (добра, што яно хаця б не патрабуе вялікіх фінансавых выдаткаў), — пераразьмеркаваньне калекцыяў. Наўрад ці ёсьць сэнс мець два падобныя музэі ці распыляць нешматлікія артэфакты пэўнай эпохі па мностве дробных калекцый. Відавочна, старажытнабеларускае мастацтва мусіць быць сканцэнтравана ў Нацыянальным. Гэтак жа як лепшыя творы савецкай эпохі — у Музэі сацыялістычнага рэалізму. Малаверагодна, што музэі падзеляцца сваімі калекцыямі добраахвотна. Але магчыма, калі на гэта будзе палітычная воля дзяржавы.

Другое пытаньне: папаўненьне вышэйзгаданых калекцый, гэтак жа як і ўтрыманьне музэяў, патрабуе немалых сродкаў. Відавочна, што ў фармаце вялікага турыстычнага бізнэс-праекту частку гэтых грошай інстытуцыі могуць зарабіць самі. Але мала які музэй у сьвеце можа выйсьці на поўную самаакупляльнасьць. Аднак у разьвіцьці музэйнай інфраструктуры зацікаўлены горад, і перш за ўсё — тыя бізнэс-структуры, якія наўпрост атрымоўваюць прыбытак ад турыстычных патокаў. Мільён турыстаў, якія на некалькі дзён застануцца ў Менску — гэта каля паўмільярда даляраў прамых інвэстыцый у эканоміку гораду. Аднак турыстычны брэнд «Горад Сонца» мае патэнцыял большы, чым мільён турыстаў у год. Гаворка ідзе пра практычна яшчэ не адкрытую (наўрад ці можна сур'ёзна ўспрымаць тую колькасьць турыстаў, што сёньня прыяжджаюць у горад), але вялікую галіну ў эканоміцы з абаротамі ў мільярды даляраў. Але гэтая галіна не запрацуе напоўніцу без стварэньня адпаведнай інфраструктуры музэяў.

Дзе ўзяць грошы на яе ўтварэньне? Наўрад ці дзяржаўны бюджэт можа дазволіць сабе такія выдаткі. Самым лягічным выйсьцем было б заснаваньне адмысловага пазабюджэтнага фонду, які зьбіраў бы ахвяраваньні ад зацікаўленых бізнэс-структураў. Кожны з названых музэяў меў бы магчымасьць на конкурснай аснове зьвяртацца ў яго па грант на пашырэньне калекцый ці фінансаваньне пэўных праграмаў. Аднак ад разьвіцьця турызму выйграюць ня толькі гатэлі, агенцыі, сэрвісы, рэстарацыі, клюбы. Калі грошы застаюцца ў дзяржаве, у выніку іх далейшага пераразьмеркаваньня ў плюсе застаецца кожны. То, можа, прасьцей увесьці ў Менску мясцовы музэйны падатак? Невялікі адсотак ад прыбыткаў кожнага прадпрыемства ў двухмільённым мэгаполісе — і набыцьцё арыгіналаў Суціна ці Шагала робіцца абсалютна рэальным. Ня ведаю, ці існуе дзе-небудзь у сьвеце музэйны падатак. А калі нават і не, дык чаму б нам ня стаць першымі?

WALKING AROUND AN IMAGINARY MUSEUM-DISNEYLAND
A utopian project of Minsk museums' reformatting

Artur Klinaŭ

Is there in today's Minsk a museum that can compete in the uniqueness of its exposition with the collections of world famous museums? We hardly need to expect a positive answer. Among the European countries Belarus has suffered most in wars and plunder, thus we drastically lack not only the works of art created by world famous artists, but mere antiques. So, is the appearance of unique competitive collections possible in Belarus? It actually is, but not through an attempt to create another Louvre. No matter how much money and efforts we invest, it will not be the Louvre or the Hermitage, but at best a bad provincial copy of a large imperial museum. Another way is in looking for unique museum collections, which would have a universal format, but at the same time would be rooted in historical features of the country.

***A Sun City of Dream*, a unique urban ensemble of the communist epoch** in Minsk[1], can be named as one of the most interesting objects in this country, which a long time ago must have been given the status of a museum — an architectural reserve under the open sky. This phenomenon is not «communist», but rather «capitalist», a promising business-project, which has all the chances to become a famous tourist brand in Europe on condition of the correct «promotion». Unfortunately, in recent years the opposite thing has been happening: we are losing this object because of the chaotic downtown development, the integrity of the ensemble is getting destroyed. However, despite the rise of the uncontrolled chaos, *A Sun City of Dream* still remains the most potentially interesting museum-like object, a reliable and unique city's capital. And to be such we do not have to build giant plants, but only to do two basic things: to save the city and to create a museum-*disneyland* on its territory. However, not another one, similar to those already existing in Europe, but the authentic, unique *Disneyland*. The city needs new museums and partial reformatting of those that already exist.

Let us mentally reformat Minsk museum map to make it match the tourist brand of *A Sun City of Dream*, and we probably should start with the main country's museum.

Museum as a representation of power

We have inherited most contemporary Belarusian museums from the Soviet regime. Those few new institutions that arose during the time of independence rather became the continuation of the same Soviet discourse. If we put aside the ideological (communist, Marxist) components, the essence of the Soviet system of museums can be reduced to the colonial model. Among them there are several strong imperial museums (the Hermitage, the State Tretyakov Gallery, the State Historical Museum in Moscow), which in their turn were inherited by the USSR from the Russian Empire. A large number of their much less interesting clones in every big city of the Soviet Union, a network of ethnographic (local history) museums which again bear the colonial function, as their goal was to explore ethnic groups and cultures captured by the Empire, as well as a number of thematic museums that can be left out of question, because of their low social weight. In this system purely ideological museums (for example, Museum of the Revolution in Moscow) can be seen as a separate group, they were reformatted or disappeared with the change of ideology, and so-called museums of *depressive memory*, the expositions of which are linked to the Second World War events.

The Big Imperial Museum is the main embodiment of the idea about a museum in the mass consciousness of not only post-Soviet countries but also of the whole so-called «old world». Asking a random passerby in Minsk about an exemplary museum, you are likely to hear about the Louvre, the Prado, the Hermitage, the British Museum. These most famous collections in the world were created in the metropolis of great empires and were essentially formed as a cabinet of curiosities, which stored valuable artifacts looted in numerous colonies. Imperial museums did not only represent the power and majesty of the metropolis, but also were one of their essential attributes, a tangible evidence of territorial expansion. But the time of empires has passed. Societies have been reformatted.

However, the imperial museums remain an obsolete relic of those times, having turned themselves into one huge artifact of the colonial peoples' past.

The question of imperial museums reformatting, which is not possible without restitution, with returning of the looted to the descendents of the formerly colonial peoples, for obvious reasons is not on the agenda and will hardly ever arise. Western societies have been reformatted, but apparently not enough to voluntarily return the treasures to their former owners. Rather, it is a headache of the former colonies themselves, however it is the problem without any chances of being solved even in the long run. But not the moral aspect of the existence of big imperial museums is important for us here, but the fact that today in Western societies the component of intellectual search has shifted towards museum institutions of another type. And there were those old imperial monsters to become the museum-*disneyland* for millions of tourists. Reformatting of the museum space of Europe happened not through the reform of these institutions and moving towards the forefront of the process of new museums. Democratic systems of power represent themselves as the museums of another kind.

However, is there any chance of such changes in Belarus?

Museum as a representation of power — 2

How does the unreformed map of the Belarusian museums look today? It fully duplicates the same colonial scheme. **A big, but provincial clone of the Imperial museum** with many multivector (as many as 17!) collections, where the role of the antiquity is performed by the Chinese art of the 19th century (the National Art Museum). The museum of local history and ethnography (the National History Museum), which is supposed to give an idea about the customs and the way of life of the local

[1] Some year ago «pARTisan» presented an idea by Artur Klinau about recontruction of historical Minsk centre called A Sun City of Dream-2. See pARTisan #9'2009.

aborigines, nevertheless fails to fulfill this function. Beside the main exposition, scattered around the floors, some smaller museums able to satisfy any taste have been created: starting from «tiny green crocodiles» to «chocolate bears.» We also have a large museum of «depressive memory», restored in the new building, (the Belarusian State Museum of the Great Patriotic War), a few smaller ones, and a lot of mysterious departmental museums, hidden somewhere in the city outskirts. Perhaps the most mysterious of them is the Ancient Belarusian Culture Museum existing on the basis of the National Academy of Sciences, which, judging by the stories of few witnesses, hosts a fantastic collection of Belarusian art an ordinary person has no chances to watch.

If the main country's museum is the representation of power, then what power today does the National Art Museum represent, with its eclectic exposition made up of a bizarre mix of Sarmatian portrait, porcelain figurines, socialist realism pieces of art, *Shishkin's* landscape versions and Peredvizhniki (The Wanderers) artists' sketches. Speaking of power, we do not mean its personification, but ontological nature, that is the concept of power as a sovereign in an independent country. **Each power requires legitimization.** A proto-museum actually emerged not as a collection of beautiful banknotes, but namely as one of the means of power legitimization, a collection of material evidence of the sovereign's rights to a particular territory. Each baron aspired to have such a proto-museum in the form of a family heirloom, as a gallery of ancestors' portraits and other «holy relics». For a monarch the best legitimization was that granted to him by God. But even possessing «the God's patent», he had to have a tangible proof of his family tree, if not dating back to the ancient Romans, but at least to the Vikings.

Today in most countries of the world the sovereigns are presented by the people, or at least it is claimed as such. The main state museum still remains the necessary attribute of an independent country's sovereign, a tangible evidence of its legitimacy.

It must not necessarily be a large and random collection of valuable antiques. A museum is a text, and in this case a sacred one, the materialization of the collective memory and a message addressed to the descendants. The essence of this message does not suppose claiming that we also have Russian artist Shishkin. Its goal is to witness the legitimacy of the sovereign (people), to bring its rights to certain areas, through historical artifacts to materialize his family tree even not to the seventh, but to a much earlier generation. Without this material evidence the sovereign's legitimacy (that of the people's) will always remain questionable. Especially for our Eastern neighbour, for whom the Belarusians and the Ukrainians still remain «not enough of a people» with their territories seen as colonies.

This is where the concept of an urgent need in reformatting of the main country's museum comes from. Everything that has nothing to do with the main text should be put out from it. **All that contributes to sacralization and legitimization of the sovereign must be taken from the museum stores and be shown to create a clear readable message.** Through the works of art a path should be tracing the route from the Vikings, Krivichies and Yatvingians to the early Middle Ages, through the Grand Duchy of Lithuania to Rzeczpospolita, through the XIX century to Chaim Soutine and Marc Chagall. Only really worthwhile artifacts of the Soviet era should be left in the main text body, whereas the things which do not fit can become a part of separate expositions (for example, a foreign art gallery). If in this big «puzzle» some individual elements are missing today, efforts should be made to get them. Of course, Soutine's or Chagall's original works cost a lot. But it is a lot of money for an individual person, but not for the state.

The things that happen to be put out from the main text can present a great collection of works of art, which worth becoming a separate museum's exhibition, probably within the National Museum, in order to avoid arguments when dividing property. Speaking about the Soviet legacy, at the moment it does not represent power (of the country's sovereign) at all, and even seen as a material substratum of collective memory it can be such only for the ageing generation. Nevertheless, these works have an undisputable value, even not so much for us, but for the viewer from abroad. In Belarus, unfortunately, there are only few Chagall's works, but we possess really unique collections of the Soviet art, the interest in which is steadily growing in the world. It would be foolish not to take advantage of this heritage and not to make a separate big exposition out of it, to create a new museum – that of Socialist Realism.

Such a museum would not have any claim to the sacred memory, but be part of a larger business project, one of the most important elements of tourist and museum-*disneyland*. This is exactly that new location of *A Sun City of Dream* lacks so much. However, to render a tourist brand of *A Sun City of Dream* effective, to make a person want to stay here not for a day, but longer, the city demands not two, but several unique museums. Let us try to take a walk across the first top-five museum of the imaginary *Minsk Disneyland*.

TOURISTIC MINSK TOP MUSEUMS

© The National Art Museum

modified. The exposition covers a thousand-year history of the Belarusian art from pagan stones to this day. Its function is to represent the country's sovereign, to materialize people's collective memory. Putting out most of the works of the Soviet classics and Russian *Faberge eggs* would make the main concept more obvious. For the guests of the Belarusian capital it would be much more interesting to see Uładzimir Cesler and Siarhiej Vojčanka's *Project of the Century*[2]. Reinforced by the original Chagall's paintings, the exposition of the museum would have nothing but success.

© The Museum of Socialist Realism and Sots Art.

The exposition would be formed from the collections of the National Art Museum, the Memorial Museum-Studio of Z. Azgur, the M. Savitsky's Art Gallery together with the works taken from other private and public collections (not necessarily Belarusian ones), monumental sculpture, architectural projects, posters and photographs of the Soviet epoch. Its function is to be a business project, the museum-*disneyland* which first of all targets foreign audience. It would be important to enrich the collection with the works of the world famous non-Belarusian Soviet classics (A. Deyneka, B. Ioganson, Nalbandyan, etc.). The final part of the exposition (for a counterpoint) can be presented by the works of Sots Art of the 1980-1990s (Komar and Melamid, I.Kabakov, D.Prigov, A.Kosolapov and others). Also, in addition to the permanent exposition an important role can be played by the museum exhibition halls with a program of large retrospective exhibitions of both classics of the Socialist Realism and Sots Art.

[1] Project of the Century by U.Cesler and S. Vojčanka's consists of ten eggs every of which devotes one significant person of art history of XX century.

© The Utopia Museum, or the Museum of Communism.

An interactive exhibition that would speak about five hundred years of the evolution of the communist idea from the times of its appearance in Europe (Tommaso Campanella, Thomas Moore) to the present day. A separate section would be devoted to the attempt to implement the communist project in the Soviet Union. An important part of it would be the Gulag and repressions in the Byelorussian SSR. The House of the 1sr Congress of the Russian Social Democratic Labour Party could also become a part of the museum. The Utopia Museum (Communism) would be an absolutely innovative institution not only in Belarus, but also in Europe. It would perform a number of functions: a place of collective memory (repressions, the GULAG) for the Belarusians, a business project, a museum-*disneyland* (an illustrated, interactive encyclopedia of the development of the communist idea) for foreign audience and a large platform for discussions on social theories. To put it into life, in addition to the permanent exposition the museum would have to have a special art center Utopia with exhibition halls for presentations of various social practices in contemporary European art.

© The Museum of the Belarusian Jews.

A totally new institution, which has a crucial importance in terms of the renewal of collective memory about a significant role of the Jews in the history of Belarus, as well as about the role of our country in the fate of the European Jews. An interesting solution for the museum's localization can be found in the restoration of one of the city's historic districts together with a former synagogue. In addition to the memorial functions, such a museum would be an important place of foreign tourists attraction.

© The Museum of the City.

If the central element of the tourist «disneyland» would be found in the architectural reserve of *A Sun City of Dream* or the actual city itself, it would be important to have an exposition that would explain what underlies its uniqueness.

© The Museum of the Second World War.

According to its functions, it would be a so-called museum of *depressive memory* (War Museum, the Museum of the Holocaust) aimed at outlining taboo zones in the collective memory, at putting certain didactic markers. In fact, the goals of their expositions would be to talk about catastrophic consequences of violating the marked boundaries. However, in our time taboo zones are increasingly becoming a part of the popular culture and the museums of *depressive memory* are taking on a role in the entertainment industry which was initially not characteristic of them. To tell the truth, each nation has its own historical trauma. The Holocaust would never become a part of the museum-*disneyland* for the Jews. Just like the theme of the Second World War, and in general any war will always be a zone of *depressive memory* in the collective minds of the Belarusians. But this topic can become an important part of the museum-*disneyland* for foreign tourists. Whatever way we treat the installation *Stalin's Line*, but we must admit, that today it enjoys a constant popularity among the guests of our country.

© The Historical Museum.

The Historical Museum shares the function of the National Art Museum. It should legitimize the country's sovereign, but not through art artifacts, but through a documentary narration. It is not an artistic, but a documentary text rather addressed to domestic, than to foreign consumers. However, within this museum a separate large section might appear, even better – a museum that has a chance to become an important item in Minsk tourism infrastructure. I mean the exposition dedicated to the theme of the First World War. As you know, the Eastern front line of that war was passing exactly across the territory of Belarus. The First World War for the Belarusians had no less disastrous consequences than the Second World War. Therefore, this topic deserves a separate detailed exposition. Moreover, it would perfectly fit the European context, too, so it is not only our internal issue, but would certainly be interesting to the viewer from Europe.

© The Museum of Chaim Soutine.

From the financial point of view, it is the most complicated exposition, since it would require the acquisition of the artist's original works. However, Chaim Soutine is one of the world's most famous artists born in Belarus, second only to Marc Chagall. In addition to the moral aspect - the return of the artist's works home – the expenses on purchasing the collections of Soutine's works in the long term would certainly be covered by the profit obtained due to the increase of the attractiveness of Belarus to the tourists.

© The Museum of Wooden Architecture in Strocycy.

Even now it is one of the most appealing Belarusian museums. In future we would like to see the expansion of its exposition. It may be done through the reconstruction of the site of a traditional Belarusian town which would include a wooden cathedral, a church and a synagogue, as well as an old noble manor. The exhibition in Stročycy has a chance to become a place that directly, without any quotes, can be called a Belarusian disneyland. To do this, an architectural exhibition should be supplemented by the reconstruction of rites, folk festivals, traditional crafts workshops, which together with the entertainment services (taverns, stables, festivals) would become a major center of attraction not only for tourists but also for Minsk residents.

A short version of the translation from the Belarusian language.



Уладзімер Лапо. Плястыка. 2005–2010. Мэталічныя сплавы
Uładzimier Lapo. Plastic art. 2005–2010. Metal alloy





Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

Беларускі музэй пра савецкае: зразумець сваё ўласнае месца ў эпосе

Тэма (пост)савецкага музэю альбо музэю пра савецкае актуальная для ўсіх краінаў былога сацыялістычнага блёку. Калі ў навуковых і гуманітарных колах (у выпадку зь Беларусьсю — часьцей незалежных) апошняе дзесяцігодзьдзе вядуцца дыскусіі пра неабходнасьць пераасэнсаваньня савецкага й патрэбу пошуку іншых оптык ягонай рэпрэзэнтацыі, то ў музэйнай сфэры на ўсёй постсавецкай прасторы праектаў, якія прапанавалі б наратыў, адрозны ад ідэалягічнай формы падачы савецкіх часоў, фактычна няма. Выключэньнямі можна назваць хіба Музэй савецкай акупацыі ў Тбілісі й Музэй генацыду ў Вільнюсе.

Пра тое, **ці патрэбны такі музэй у Беларусі, у якой форме ён можа зьявіцца й чым будзе адрозьнівацца ад падобных інстытуцыяў іншых краінаў постсавецкай прасторы,** разважаюць гісторык, кіраўнік канцэнтрацыі «Публічная гісторыя» (ECLAB) АЛЯКСЕЙ БРАТАЧКІН, кандыдат гістарычных навук, прафэсар ЭГУ, прадстаўніца «Беларускага архіву вуснай гісторыі» ІРЫНА РАМАНАВА й культуроляг, кіраўнік канцэнтрацыі «Масавая культура й мэдыя» (ECLAB) ВОЛЬГА РАМАНАВА.

Неабходна пазначыць «разрыў»

Аляксей Братачкін: Ці патрэбны ў Беларусі музэй, у якім распавядалася б пра савецкае мінулае? Патрэбны. Іншае пытаньне — ці былі альбо ці ёсьць у Беларусі нейкія экспазыцыі, ужо зьвязаныя з савецкаю эпохай? І адказаць на другое пытаньне будзе нашмат больш складана, чым на першае. Што адбываецца з рэпрэзэнтацыяй савецкага мінулага ў сёньняшняй Беларусі? Музэйная культура, якую мы маем, сфармаваная яшчэ ў савецкую эпоху. Можна сказаць, што нашыя музэі фактычна такія, як дзесяцігодзьдзі таму, калі яны паўсталі: зьмест і канцэпты экспазыцыяў, само ўяўленьне пра тое, што такое «музэй» і музэйная культура, пра ролю спажыўцоў гэтай культуры — усё гэта шмат у чым яшчэ зададзенае савецкімі кантэкстамі. Музэі дагэтуль разглядаюць сябе ў такім «асьветніцкім» аспэкце, што, безумоўна, важна, але наведвальнікі ў гэтай сыстэме не адыгрываюць ніякай ролі. Ім проста прапануецца пэўны набор артэфактаў, апісаньняў (спэцыфічных), але пры гэтым іхная рэакцыя мала каго хвалюе.

> То бок музэй тут, хутчэй, выконвае такую рэпрэсіўную функцыю: навязвае пэўнае бачаньне нейкіх падзеяў (у тым ліку й зьвязаных з савецкім мінулым), — і глядач з гэтым зрабіць нічога ня можа. Гэта такая безварыянтнасьць расповеду пра мінулае.

Калі казаць пра інстытуцыі, якія патэнцыйна маглі б быць пляцоўкай для рэпрэзэнтацыі савецкага мінулага, трэба, вядома, згадаць Дом-музэй Першага зьезду РСДРП у Менску. Зараз гэтая інстытуцыя, якая існуе ўжо даўно, часам спрабуе рабіць нейкія выставы, якія зьвярталіся б да савецкага досьведу, але я не сказаў бы, што гэта ўдалыя інтэрвэнцыі. У прыватнасьці, ня так даўно я рабіў агляд іхнай выставы савецкіх плякатаў пад сымптаматычнаю назвай «Назаўжды» (яна адкрылася ў лютым 2013 году). Але савецкае плякатнае мастацтва не было ніяк кантэкстуалізаванае, было выстаўленае «як ёсьць». У выніку выстава набыла такое спэцыфічнае насталгічнае адценьне, што было заўважна па кнізе водгукаў, дзе не было амаль ніякіх крытычных заўвагаў. Для мяне гэтая выстава сталася прыкладам нерэфлексаванага падыходу да ўласнай гісторыі, і пра гэта я й напісаў у сваім аглядзе — пра тое, **як ня трэба паказваць савецкае.**

У нас ёсьць таксама Нацыянальны гістарычны музэй, але там савецкі пэрыяд у прынцыпе адсутнічае. Экспазыцыя на першым этапе заканчваецца пэрыядам культуры Адраджэньня, дзейнасьцю Францыска Скарыны, а іншыя фрагмэнты экспазыцыі адсылаюць да гарадзкой культуры XIX стагодзьдзя, але таксама ў спэцыфічным кантэксьце. Чаму так выглядае экспазыцыя — гэта асобная тэма для размовы. Яшчэ ёсьць прыклад, вядома, Музэю Вялікай Айчыннай вайны, які заўсёды быў ня толькі музэем пра вайну, але й месцам рэпрэзэнтацыі савецкай ідэалёгіі, у межах якой і падавалася ідэалягема пра вайну. Сёньня абноўленая экспазыцыя гэтага музэю таксама пакідае мноства пытаньняў.

Што тычыцца музэяў пра савецкі пэрыяд, шырэй — пэрыяд «рэальнага сацыялізму», нядаўна я меў досьвед знаёмства з экспазыцыяй Музэю ГДР у Бэрліне. Там распавядаецца пра жыцьцё пры сацыялізьме ва Ўсходняй Нямеччыне, пачынаючы з 1945 году й да падзеньня Бэрлінскай сьцяны. Экспазыцыя мне спадабалася інтэрактыўнасьцю. Напрыклад, ёсьць доступ да ўсіх экспанатаў: можна патрымаць вопратку, прадметы, папрацаваць на знакамітай машынцы «Эрыка», зайсьці ў турэмную камэру «Штазі». У гэтым музэі, мне здаецца, знайшлі ўдалы балянс паміж расповедам пра штодзённасьць пры сацыялізьме й пра сацыялізм як пэрыяд фармаваньня рэпрэсіўных структураў.

> Таму, калі рабіць музэй пра савецкае мінулае й ягоную рэпрэзэнтацыю ў Беларусі, адна з мэтаў — гэта, вядома, ня толькі распавесьці пра савецкую штодзённасьць, але пра розныя ейныя аспэкты ў БССР, у тым ліку не забываючыся на крытычныя моманты.

У 2014 годзе ў Менску ў Музэі гораду пры дапамозе Саюзу дызайнэраў Беларусі прайшла выстава «Назад у BSSR», экспазыцыя якой складалася з розных прадметаў побыту эпохі — зь мінімальным апісаньнем, з фактычна адсутнай канцэпцыяй. Прагартаўшы ўсю кнігу водгукаў, я знайшоў толькі адзін крытычны — у дачыненьні нават не да выставы, але да СССР у

прынцыпе, пра тое, што ўсё выдатна, але мы будзем памятаць СССР як рэпрэсіўную машыну. Усе ж астатнія водгукі былі такога настальгічнага характару. Але яны таксама паказалі, што настальгія сёньня ўжо ня ёсьць жывым палітычным рэсурсам: настальгуючы па СССР, людзі пісалі пра тое, што вельмі радыя ўбачыць гэтыя рэчы з «далёкага мінулага». То бок для многіх ужо адбыўся нейкі разрыў паміж эпохай савецкага дзяцінства й сёньняшнім днём, і гэта нам усім яшчэ трэба асэнсаваць.

Мы памятаем, што на пачатку 1990-х настальгія па СССР была пэўным палітычным рэсурсам, на ейным фоне адбыўся шэраг палітычных зьменаў і ў Беларусі, калі пачалі гаварыць пра рэстаўрацыю савецкага, напрыклад. Сёньня сытуацыя зьмянілася, нягледзячы на тое, што крытычная оптыка ў дачыненьні да эпохі па-ранейшаму адсутнічае. Я тлумачу гэта тым, што шэраг спэцыфічных тэмаў савецкага мінулага, напрыклад, сталінскія рэпрэсіі, так і не былі перапрацаваныя й асэнсаваныя ў Беларусі. То бок ня быў створаны кантэкст — нейкія юрыдычныя, філязофскія прэцэдэнты дзеля нарматыўнай ацэнкі таго, што адбывалася ў савецкую эпоху. Фактычна Беларусь пайшла па шляху паступовага забыцьця, выцясьненьня, замоўчваньня нейкіх рэчаў. Сымбалічны разрыў з савецкім у прынцыпе ў нас ніяк ня быў пазначаны. У Музэі ГДР у мяне было ўстойлівае адчуваньне: усё, што тут пазначанае як мінулае, у нас успрымалася б як сучаснасьць.

Вольга Раманава: Менавіта таму нам і неабходны музэй пра савецкае: каб пазначыць гэты разрыў. Іншае пытаньне — сапраўды, якім ён павінен ці можа быць? У нашых музэях да гэтага часу расповяд пра мінулае — гэта дэманстрацыя сэрыі артэфактаў. Гістарычная экспазыцыя ў асноўным складаецца з прадметаў, фатаграфіяў і рэканструкцыяў, якія датуюцца вызначаным часам. Лічыцца, што яны самадастатковыя й самі па сабе задаюць кантэкст — трэба толькі зьмясьціць іх у вітрыну. У дадатак захоўваецца сакральнае стаўленьне да гэтых рэчаў, выцягнутых зь мінулага: калі трапляеш у «храм Музэю», чапаць іх нельга. Згодна з такою лёгікай музэефікацыі, калі ўсе гэтыя артэфакты сабраць у галаве, як пазл, атрымаецца гісторыя. Але гэта ня так, ты аўтаматычна не трапляеш у мінулае, калі апынаесься сярод артэфактаў, напрыклад, 1920-х ці 1930-х гадоў.

Мінулае — гэта нешта іншае, рэчы й рэканструкцыі не перадаюць нават атмасфэру эпохі — страхі, надзеі, стратэгіі выжываньня, паўсядзённыя практыкі й г. д. І атрымліваецца, што фармальнага падыходу й апісальных тэкстаў для рэканструкцыі й дэканструкцыі савецкай гісторыі недастаткова.

Мне цяжка зараз дакладна сфармуляваць, якім павінен быць музэй СССР ці БССР. Яго трэба яшчэ вынайсьці. Але відавочна, што неабходна адмовіцца ад формы пабудовы экспазыцыі па савецкіх прынцыпах. Хутчэй за ўсё, гэта павінна быць адначасова музэйная й дасьледчая інстытуцыя з сэрыяй адкрытых пляцовак, дзе можна ўздымаць і вывучаць самыя праблемныя й траўматычныя пытаньні нашай гісторыі. Абавязкова павінна быць сынэматэка, таму што ў нейкім сэнсе музэй савецкай мінуўшчыны ўжо існуе — гэта савецкае кіно. Але многія экранныя сэнсы й памяць пра іхны кантэкст ужо страчаныя — значыцца, усе савецкія фільмы таксама неабходна камэнтаваць і абмяркоўваць. Яшчэ важнымі мне бачацца індывідуальныя галасы, жывая памяць пра мінулае тых людзей, якія могуць распавесьці пра свой досьвед савецкага жыцьця. У кагосьці ён траўматычны, у кагосьці — сацыяльна дабрабытны. І гэтыя галасы трэба зьбіраць зараз, інакш рэальная гісторыя стане яшчэ больш імкліва замяшчацца мітамі.

Ірына Раманава: Стварэньне такога музэю й фармаваньне ягонай экспазыцыі ўскладняюцца таксама тым, што, у адрозьненьне, напрыклад, ад экспазыцыі па Сярэднявеччы, практычна ў кожнага патэнцыйнага наведвальніка ёсьць сваё ўласнае ўяўленьне пра той пэрыяд (прычым у значнай часткі гэта асабісты досьвед жыцьця ў СССР). Безумоўна, элемэнт настальгіі, радасьць ад сустрэчы з даўно знаёмымі, але трохі прызабытымі сымбалямі савецкай эпохі цалкам могуць быць. Аднак наколькі будзе прачытвацца ўва ўсім гэтым сутнасьць рэжыму? Вядома, мы не гаворым пра стварэньне аналягу музэю генацыду альбо музэю савецкіх рэпрэсіяў.

Аднак наколькі экспазыцыя змагла б адлюстраваць «прашытасьць» усіх бакоў, усіх аспэктаў савецкага жыцьця рэпрэсіямі, а таксама страхам перад патэнцыйнай іх магчымасьцю? І, што яшчэ больш важна — як адлюстраваць іхныя наступствы?

Бо рэпрэсіі — гэта ня толькі сотні тысячаў забітых, але й мільёны скалечаных фізычна й маральна. Падчас праведзеньня мною інтэрвію з тымі, каго назвалі ахвярамі сталінскіх рэпрэсій, я сутыкнулася з тым, што, з аднаго боку, гэтыя людзі дасюль баяцца казаць пра тое. Прычым баяліся яны ўжо ня толькі за сябе, але й за мяне (!). А зь іншага боку — яны адзначалі, што й іхныя бацькі, і яны самі ўсё сваё жыцьцё чакалі, калі ж пра гэта загавораць адкрыта, калі, нарэшце, асудзяць злачынны сталінскі рэжым. Вельмі цікава было б паказаць у экспазыцыі ня толькі канструкт таго, «як гэта было», але й таго, **«як бы гэта магло быць, калі б не...»**

БАЛЯНС ПАМІЖ РЭПРЭСІЯМІ Й ШТОДЗЁННАСЬЦЮ

В. Р.: Аляксей, на мой погляд, дакладна пазначыў канцэптуальную рамку музэю пра савецкае: згодная, што ў ягоных экспазыцыях трэба знайсьці балянс паміж штодзённасьцю й тымі рэпрэсіўнымі структурамі, якія пранізвалі яе й яе неабходна выявіць і паказаць. Але ня менш важна зафіксаваць таксама разнавэктарную, неаднародную прыроду «савецкага». Чытаючы курс па дасьледаваньнях савецкай культуры, я сутыкнулася з тым, што сучасным маладым людзям савецкае мінулае здаецца суцэльным шэрым аднастайным полем, якое павольна перацякае ў цяперашчыну. Але ж у ім былі розныя пэрыяды, розныя сацыяльныя, палітычныя й культурныя працэсы, негамагенныя грамадзкія пласты. Напрыклад, кіно позьняга «застою» й перабудовы вельмі добра паказвае, як адбываліся актыўныя працэсы дэканструкцыі савецкага зьсярэдзіны.

І. Р.: Няпростае пытаньне — як гэта ўсё злучыць? І яшчэ больш важнае: наколькі такі музэй магчымы ў нашай краіне сёньня? А час ідзе, і новая генэрацыя ўсё менш ведае пра тое, што адбывалася тады. Просты прыклад: шмат гадоў я чытаю курс для студэнтаў «Гісторыя савецкай штодзённасьці» й назіраю за працэсам, як відавочныя й зразумелыя для папярэдніх пакаленьняў навучэнцаў рэчы й зьявы савецкай эпохі становяцца малаўцямнымі без спэцыяльных тлумачэньняў для цяперашняй моладзі. Разам з тым — наколькі рэальна адлюстраваць у музэі штодзённасьць не праз набор рэліктаў, а праз паказ формаў паводзінаў, стратэгій выжываньня й прасоўваньня, якімі карысталіся савецкія людзі ў тых спэцыфічных сацыяльна-палітычных умовах? І наколькі магчыма адлюстраваць ролю й удзел дзяржавы ў гэтых штодзённых узаемадзеяньнях?

В. Р.: Пры гэтым дасюль існуе такі «дысцыплінарны» падзел на розныя сфэры: з аднаго боку, вось дасягненьні савецкай гаспадаркі, савецкае мастацтва, савецкі побыт, а рэпрэсіі — гэта «іншы бок» савецкай эпохі, які быццам бы ня мае да ўсяго гэтага ніякага дачыненьня. Падобны падыход добра бачны ў традыцыйных мастацтвазнаўчых дасьледаваньнях. Сапраўды, факт рэпрэсіяў ніхто не адмаўляе. Так, яны былі, пра гэта згадваецца, напрыклад, у акадэмічным чатырохтомніку «Гісторыя кінамастацтва Беларусі», які выйшаў у 2000-х. У разьдзеле пра кіно 1930-х ёсьць, скажам, інфармацыя пра кампанію па барацьбе з «буржуазным нацыяналізмам» ці пра тое, што пэўная акторка падчас здымак пэўнага фільму была рэпрэсаваная. А далей пачынаецца клясычны аналіз жанравага й вобразнага зьместу фільму. **Гэта добры прыклад таго, як у нас да гэтага часу двоіцца оптыка:** рэпрэсіі — такі гістарычны факт «у рамачцы», пра яго казалі дастаткова, давайце пагаворым зараз пра дасягненьні нацыянальнага мастацтва й нацыянальны характар. І гэтая дасьледчая праблема пакуль ня вырашаная. Як гаварыць пра мастацтва, пра мастацкія вобразы й «нацыянальнае» скрозь прызму мэханізмаў гвалту й кантролю, якія вызначалі ў сталінскія гады ўсе этапы працы над творамі (і праціналі ўсе ўзроўні жыцьця)? І як пры гэтым бачыць тыя працэсы аб’ёмна й у гістарычнай пэрспэктыве, бо толькі такі падыход дазваляе разгледзець, як разгортваліся й працягваюць разгортвацца таталітарныя тэндэнцыі.

А. Б.: Я згодны з тым, што нашая задача — ня проста паказаць савецкую штодзённасьць, а прадэманстраваць, як менавіта гэтая штодзённасьць была структураваная савецкай ідэалёгіяй, культурнымі й палітычнымі практыкамі, уладай і гэтак далей. І гэта адсылае нас таксама й да сучаснага беларускага грамадзтва, у якім многія людзі не разумеюць, ня бачаць таго, як палітыка структуруе іхнае жыцьцё. Ім здаецца, што, маючы нейкую асабістую прастору, яны могуць існаваць аўтаномна, але гэта досыць вялікая ілюзія.

Вярнуся да літоўскага прыкладу — Музэю генацыду. Стварэньне такога музэю было зьвязанае з пэўнай палітыкай, прынятай у літоўскім грамадзтве — гістарычнай палітыкай, альбо палітыкай памяці, як называюць гэта гісторыкі. Сэнс у тым, што гісторыю спрабуюць выкарыстоўваць для падтрымкі нейкіх важных для грамадзтва вобразаў, для фармаваньня калектыўнай ідэнтычнасьці. І, калі казаць пра Літву, там была абраная канцэпцыя дзьвюх акупацыяў — нямецкай і савецкай. У межах гэтай канцэпцыі быў зроблены акцэнт на рэпрэсіўнай савецкай палітыцы. Гэта адна з прычынаў зьяўленьня Музэю генацыду, які, трэба адзначыць, разьмешчаны ў былым будынку КДБ, што захавалі, аформіўшы сьцены плітамі з імёнамі ахвяраў.

Што тычыцца Беларусі, тут палітыка памяці разьвівалася ў іншым рэчышчы. Таму можна паводле прыкладу Літвы стварыць Музэй акупацыі, — хоць я не прыхільнік такога папуліцкага падыходу. А можна выбраць іншы ракурс і паказаць тыя мэханізмы савецкай улады, савецкага грамадзтва, савецкай мадэрнізацыі, якія ня толькі вонкава працавалі ў дачыненьні да Беларусі, не былі вынікам выключна «зьнешняй акупацыі», але зьяўляліся й наступствам унутраных трансфармацыяў.

Многія беларусы ўдзельнічалі ў гэтых працэсах. І паказаць усё гэта — больш складаны шлях, шлях гістарычнай адказнасьці. Але мы так ці інакш павінны зразумець сваё ўласнае месца ў савецкай эпосе.

І. Р.: Безумоўна, пры стварэньні музэю вельмі дарэчы будуць ня толькі савецкія фільмы, як прапанавала Вольга, але й успаміны людзей. Тым больш што дзякуючы велізарнай працы, якую правёў «Беларускі архіў вуснай гісторыі», сёньня мы маем больш за 900 успамінаў, усе яны самым непасрэдным чынам зьвязаныя з савецкім мінулым (www. nashapamiac.org). То бок выбраць ёсьць з чаго. Нарэзка фрагмэнтаў зь відэаінтэрвію й разьмяшчэньне іх у экспазыцыі — справа тэхнікі. Таксама цяпер вядзецца праца па фармаваньні экспазыцыі віртуальнага Музэю савецкіх рэпрэсіяў і супраціву ў Беларусі (www.represii.net). Для яго таксама запісаныя відэаінтэрвію рэпрэсаваных, скапіяваныя дакумэнты, якія маюць дачыненьне да тэмы, створаны каталёг экспанатаў. Вельмі шкада, што выкарыстаньне патэнцыялу гэтых двух анлайн-праектаў дзеля прэзэнтацыі савецкага мінулага ў выглядзе музэйных экспазыцыяў у цяперашніх умовах не магчымае.

А. Б.: Мне здаецца, гэта асаблівасьць Беларусі — такая віртуалізацыя памяці пра савецкае мінулае. Прычыны, зь якіх не атрымліваецца ствараць паўнавартасныя інстытуцыі, відавочныя. Літаральна да нядаўняга часу генэалёгія беларускай дзяржаўнасьці зьвязвалася непасрэдна з савецкай дзяржаўнасьцю (у прапагандысцкім дыскурсе сёньняшняга палітычнага рэжыму). У гэтым сэнсе атрыманьне незалежнасьці ў 1991 годзе не разглядалася як нешта асаблівае. Ува ўсіх беларускіх падручніках працяглы час пісалі й пішуць, што спадчына БССР — адна з вызначальных для сёньняшняй беларускай дзяржаўнасьці. А нядаўна на адным афіцыйным круглым стале некаторыя гісторыкі нават прымудрыліся сказаць, што трэба падзякаваць Сталіну за нашую дзяржаўнасьць. Таму стварэньне музэю савецкага мінулага ў Беларусі запатрабуе некалькіх рэчаў. Толькі наяўнасьці добрай волі людзей, якія ўжо ёсьць і займаюцца гэтай тэмай, недастаткова. Неабходны перагляд нарматыўнай ацэнкі савецкай мінуўшчыны, але дзеля гэтага патрэбная воля ня толькі грамадзтва, але й палітычнай эліты.

ДАЦЬ ЛЮДЗЯМ ГОЛАС

В. Р.: Безумоўна, для стварэньня такога музэю неабходны доступ да архіваў, якія ў нас да гэтага часу цалкам не адкрытыя й не апублікаваныя. Але адкрыцьцё архіваў — гэта ня толькі магчымасьць доступу да інфармацыі, гэта яшчэ й сымбалічны акт дзяржавы, якая такім чынам аддзяляе сябе ад савецкай дзяржавы. Спадзяюся, што калі-небудзь у нас гэта адбудзецца. У нейкі момант гэтая мяжа будзе праведзеная, і тады можна будзе казаць пра пачатак новай гісторыі Беларусі. Але ёсьць яшчэ адзін важны й балючы момант: адкрыцьцё недаступных сёньня архіўных дакумэнтаў, асабліва зьвязаных з рэпрэсіямі, уздыме этычную праблему — пытаньне сымбалічнай віны нашчадкаў тых, хто пісаў даносы, працаваў у органах альбо проста не хацеў нічога ведаць.

А. Б.: Тут узьнікае яшчэ адно цікавае пытаньне: ці зможа музэй савецкай мінуўшчыны быць адным з інструмэнтаў люстрацыі, і ці трэба гэта? Калі будзе створаная такая структура, як Інстытут памяці ў Польшчы, то што гэта будзе? Дэнацыфікацыя ў Нямеччыне, як вядома, ішла вельмі цяжка. У Цэнтры тапаграфіі тэрору ў Бэрліне асобная частка экспазыцыі прысьвечаная 1950–60-м гадам, таму, што адбывалася з нацыстамі пасьля вайны. І выстаўлена некалькі фотаздымкаў, на якіх гэтыя людзі, напрыклад, паліваюць кветачкі ў сябе ў садзе, паказаны зьезд вэтэранаў СС. То бок немцы паказалі ня акт адплаты, які адбыўся, але складанасьць працэсу дэнацыфікацыі ў прынцыпе, калі з розных прычынаў хтосьці пазьбягае адказнасьці, а грамадзтва часова заплюшчвае на гэта вочы. Гэта важнае для нас пытаньне. Мы маем вялікую колькасьць ахвяраў, але ніхто не пакараны. І — ці варта патрабаваць пакараньня, і як гэта можа быць адлюстравана ў музэйнай экспазыцыі?

І. Р.: Тое, што гэта нідзе й ніяк не прамаўляецца, дае падставу маладым людзям ганарыцца подзьвігамі дзеда ў НКУС, а гісторыкам — пісаць пра заслугі Сталіна. І было б добра, каб у будучым музэі знайшлося б месца й гісторыі дзеда, які служыў у НКУС, і ягонага ўнука, які вельмі ганарыўся дзедам, і гісторыі гісторыка, які ўсхваляў Сталіна. Ня ў сэнсе простага ўлучэньня фрагмэнтаў апавяданьняў відавочцаў, а ў сэнсе разьвіцьця гэтых сюжэтаў сродкамі фармаваньня экспазыцыі.

> І ёсьць іншы бок: ахвяры рэпрэсіяў, якія выжылі, іхныя дзеці й унукі — яны ж да гэтага часу чакаюць, што нарэшце ім дадуць слова й яны распавядуць свае гісторыі.

У той нядоўгі пэрыяд пачатку 1990-х яны не пасьпелі нічога сказаць. Напрыклад, адна з гераіняў майго фільму «Спэцпасяленцы. Сялянская трагедыя» распавяла, што зь сям'і ейнай мамы было выслана 17 чалавек, а таты — 11 чалавек, выжылі толькі маці й бацька. Нараджэньне дзіцяці ў тых няпростых умовах было матываванае тым, што «хоць будзе каму расказаць, як там жылі й як паміралі». І мая гераіня жыла з думкай пра тое, што ейная місія — данесьці гэта да людзей. Такім гісторыям таксама павінна знайсьціся месца ў гэтым музэі.

А. Б.: Я таксама з гэтым сутыкаўся падчас майго ўдзелу ў экспэдыцыі па вуснай гісторыі ў Бабруйск. Людзей жа ніхто ніколі не распытваў. Я дапускаў, што ніхто нічога не раскажа. Але немагчыма было спыніць! Людзі хочуць здабыць голас.

БЕЛАРУСКІ МУЗЭЙ САВЕЦКАГА МІНУЛАГА

А. Б.: Натуральна, савецкі пэрыяд у Беларусі мае свае асаблівасьці ў параўнаньні зь іншымі краінамі савецкага блёку, што павінна быць адлюстравана ў музэі. Гэта будзе таксама наша інтэрпрэтацыя савецкага. І гэта вялікая праблема для ўспрыманьня людзьмі дзейнасьці сучасных музэяў і гісторыкаў: многія дасюль разумеюць гісторыю як нейкі «аб'ектыўны» наратыў, а на іншым полюсе — уяўленьне пра тое, што можна казаць пра гісторыю ўсё, што заўгодна. Музэй якраз мог бы быць добрым прыкладам іншага погляду на гісторыю, што не паказвае нам мінулае, «якім яно было», але вэрсія мінулага ня ёсьць пры гэтым адвольнай інтэрпрэтацыяй. Усе павінны зразумець, як цяпер працуюць з гісторыяй.

В. Р.: Дзеля гэтага трэба асобную залю аддаць сучасным мастакам. Можна, напрыклад, разважаць пра камуналкі як пра спэцыфічнае месца, дзе зараджаліся рэальныя савецкі чалавек і савецкі калектывізм, а можна паказаць інсталяцыі Ільлі Кабакова.

А. Б.: Трэба таксама разабрацца: музэй савецкага мінулага — у якім сэнсе ён гістарычны? Гэта мастацкая інтэрвэнцыя ці гэта выстава, пазначаная імёнамі гісторыкаў, якія яе адрэцэнзавалі альбо стварылі? Гэта складанае пытаньне.

І застаецца яшчэ адна глябальная праблема — траўмы. У Беларусі траўма ад расстаньня з камунізмам фактычна пераважыла ў нейкі момант траўму ад камунізму. Чаму так адбылося? Праблема стварэньня музэю савецкага мінулага — гэта спроба аналізу структураў калектыўнага ўспрыманьня гісторыі ў Беларусі. Чаму штосьці прызнаецца траўмаю (напрыклад, наступствы Другой сусьветнай вайны), а іншыя падзеі савецкага пэрыяду ня маюць такога статусу? Ці трэба ім даваць такі статус, альбо мы пагаджаемся на розную кшталту практыкі забыцьця?

Сьнежань 2014



Аліна і Джэф Блюміс. КУЛЬТУРАЛЯГІЧНЫЯ ПАРАДЫ навынас. 2013
Alina & Jeff Bliumis. CULTURAL TIPS take away. 2013





Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

BELARUSIAN MUSEUM OF THE SOVIET: UNDERSTAND OUR OWN PLACE IN THE EPOCH

Alaksiej Bratačkin (Alexey Bratochkin)

The subject of a (post-)Soviet Museum or the Museum of the Soviet is topical for all the former Soviet bloc countries. If in the scientific and humanitarian circles (and in case of Belarus, rather independent ones) during the last decade there have been discussions about the need to rethink the Soviet and to search for another paradigm of its representation, the museum field across the former Soviet space actually does not possess any projects, which would suggest the narrative about the Soviet, different from the ideological representation forms dating back to the Soviet times. The Museum of Soviet Occupation in Tbilisi and the Museum of Genocide in Vilnius can be recalled more as exceptions.

Is such a museum necessary in Belarus? What form can it take, and how would it differ from similar museums in other former Soviet bloc countries?

Alaksiej Bratačkin, a historian, the head of the concentration «Public History» (ECLAB), **Iryna Ramanava**, candidate of historical sciences, professor of European Humanitarian University, «The Belarusian Archive of Oral History» representative and **Volha Ramanava**, a specialist in cultural studies, the head of the concentration «Mass Culture and Mass Media» (ECLAB) dwell on these issues.

«THE GAP» SHOULD BE OUTLINED

Alaksiej Bratačkin: Does Belarus need a museum, where the issues of the Soviet past would be raised and talked about? Yes, it does. There is also another question whether in Belarus there have been or there are any expositions which are already linked to the Soviet epoch? And to form an answer to this question is much more difficult than to the first one.

What is happening with the representation of the Soviet past in today's Belarus? Our current museum culture was formed in the Soviet era. We can say that our museums are actually the same as they were decades ago when they emerged: the content and concepts of expositions, the very idea of what a museum and museum culture are, understanding of the role of consumers of this culture — all these things were still largely defined by the Soviet context. Museums still consider themselves in such an educational aspect. Certainly, it is important, but within such a system visitors do not play any role. They are just provided with a certain set of artifacts and (specific) definitions, but their own reaction is not taken into consideration at all.

> That is here a museum performs a rather repressive function: it imposes a certain vision of some events (including those associated with the Soviet past) and the viewer cannot do anything about it. A variability of narrative about the past is absent.

If we talk about some institutions that could potentially be used as a platform for the representation of the Soviet past, it is necessary, of course, to mention the House-museum of the First Party Congress in Minsk, which has existed for a long time. Now sometimes this institution tries to hold some exhibitions referring to the Soviet experience, but I would not call them successful interventions. In particular, not long ago I made a review of their exhibition of Soviet posters symptomatically called «Forever» (it opened in February 2013), which presented the Soviet poster art. But it was not in any way contextualized, being presented as it was. As a result, the exhibition acquired a specific nostalgic tone that was made evident in the guest book notes, where there was almost no criticism. For me, this exhibition became an example of a non-reflective approach to our own history, and that is what I wrote in my review — **about how the Soviet should not be shown.**

We also have the National Historical Museum, but the Soviet period is actually missing there: the first stage of the exposition ends up with a period of Renaissance culture, Francysk Skaryna's activities, whereas other fragments of the exhibition refer to the urban culture of the 19th century, but also given in the specific context. Why the exposition looks like that is a different story. Another example is, of course, the Museum of the Great Patriotic War, which has always had the status of a museum of not only about the war, but also a place for Soviet ideology representation where the ideologem about the war is embodied. Today the renewed exposition of this museum also poses a big number of questions.

As for the museums of the Soviet period, or rather — a period of «the real socialism», I have recently had the experience of getting acquainted with the DDR exposition in Berlin, which dwells on the life under socialism in East Germany in the period between 1945 until and till the fall of the Berlin Wall. I liked the interactivity of the exposition. For example, there was a direct access to all the exhibits: you could hold clothes, objects, try typing the famous typewriter «Erika», enter a Stasi prison cell. To my mind, that museum seems to have found an optimal balance between the story of everyday life under socialism and socialism as a period of repressive structures formation.

> Therefore, if to make the Museum of the Soviet past and its representation in Belarus, one of the objectives must be, of course, not only to tell about the Soviet daily life, but about its different perspectives in the Byelorussian SSR, not overlooking any critical moments.

In 2014 in the Minsk City History Museum supported by the Union of Designers of Belarus the exhibition «Back in USSR» was held, its exposition contained various household objects of the epoch, with a minimal description and actually no concept at all given. Going through the whole guest book of the exposition, I found only one critical review which however had to do not with the show itself, but with the Soviet Union, in principle, claiming that everything was fine, but still we would recall the Soviet Union as a repressive machine. All other reviews were sort of a nostalgic character. But they also reveal that nostalgia today is no longer a living political resource: being nostalgic about the Soviet Union, people wrote they were very glad to see those objects which dated back to the «distant past». That is, for many of them some a kind of gap already occurred between the era of the Soviet childhood and the present day, which still needs to be comprehended by all of us.

We remember that in the early 1990s nostalgia for the Soviet Union was a certain political resource, a number of political developments took place in Belarus on its background, when, for example, they began talking about the restoration of the Soviet. Now the situation has changed, despite the fact that we still miss the critical vision of the epoch. I attribute this to the fact that a number of specific topics of the Soviet past, for example, Stalin's repressions, have not been processed and interpreted in Belarus yet. That is to say, no context has been created: some legal and philosophical precedents for a regulatory assessment of what was happening in the Soviet era. In fact, Belarus has taken the path of gradual forgetting, repression, silencing of some things. A symbolic gap with the Soviet basically has not been specified. At the Museum of the DDR I had a strong feeling that everything that was presented there as a part of the past would be perceived as present in Belarus.

Volha Ramanava: That is exactly why the Museum of the Soviet is needed: to outline the gap. Another question arises about the way it should look like.

In our museums talking about the past has always been understood as presenting a series of artifacts. Any historical exposition consists mainly of objects, photographs and reconstructions, which date back to a certain period of time. They are believed to be self-sufficient and context-setting, so it is enough just to put them behind the museum glass. In addition, some sacral attitude to these things drawn from the past is preserved: once you enter this «temple of the Museum», you may not touch them. According to this logic of museumification if you put all these artifacts together in your head like a puzzle, you will understand what history is. But it is not so, automatically you cannot get into the past like this, when you find yourself among the artifacts that date back to the 1920s or 1930s.

> The past is something else, objects and reconstruction do not transmit even the atmosphere of the epoch — fears, hopes, survival strategies, everyday practices, etc. And it turns out that a formal approach and descriptive texts alone are not enough for the reconstruction and deconstruction of the Soviet history.

Now I find it hard to say exactly how the Museum of the USSR, or the BSSR, should look like. It must still be invented. But it is obvious that we must reject the forms of construction of the exhibition based on Soviet principles. Most likely, it must be both a museum and a research institution with a series of open platforms where you can raise and examine the most problematic and traumatic issues of our history. Cinematheque must be present there, because in some sense, a museum of the Soviet already exists — it is the Soviet cinema. But many screen meanings and the memories about their context are lost, so all the Soviet films also need to be commented and discussed. Also I see individual voices as being important, the living memory of the past that belongs to those people who can talk about their experiences of the Soviet life. Someone has traumatic experience, others see it as socially prosperous. And these voices need to be collected now; otherwise the real history will be rapidly replaced by myths.

Iryna Ramanava: The creation of such a museum and the formation of its exposition are hampered by the fact that, unlike, for example, the situation with the exposition on the Middle Ages, almost every potential visitor has their own ideas about the Soviet period (and largely, it is a personal experience of life in the USSR). Of course, there can be some nostalgia, the joy of encountering old, but a little bit forgotten symbols of the Soviet era. However, in what way will the essence of the regime be decoded in all these things? Naturally, we do not mean the creation of the analogue of the Museum of Genocide or the Museum of Soviet Occupation.

> But how would the exposition reflect the conditionality of all the aspects, all the sides of the Soviet life by repressions and fear of their potential presence? And more importantly — how can their consequences be reflected?

Indeed, the repression is not only hundreds of thousands of the dead, but also millions of physically and mentally disturbed. While conducting interviews with those who were named as the victims of Stalinist repression, I faced the fact that till now these people have been afraid to talk about it. Morevoer, they feared not only for themselves, but for me (!). On the other hand, they remarked that both their parents and they were waiting for all their life for the issue to be publicly disclosed and the criminal Stalinist regime to be finally condemned. It would be very interesting to show in such an exhibition not only the construct of «how it was», but **«how it could be but for...»**

BALANCE BETWEEN REPRESSIONS AND DAILY LIFE

Volha Ramanava: In my opinion, Alaksiej has accurately outlined the conceptual framework of the Soviet museum. I agree with him that in its expositions it is necessary to find balance between the daily life and those repressive structures that were inherent to it and which must be identified and shown. But also it seems to be of no less importance to record the multivector inhomogeneous nature of the Soviet. Lecturing about the Soviet culture research, I face the fact that today's young people see the Soviet past as a solid gray uniform field that gradually blends into present day. But it did have different periods, encompassing various social, political and cultural processes, inhomogeneous social strata. For example, films of the late stagnation and perestroika periods depict very clearly from the inside how active processes of deconstruction of the Soviet were evolving.

Iryna Ramanava: How to put it all together is not a simple question. And what is even more important: is it possible to found such a museum in our country today, at all? Meanwhile time goes by, and the new generation is becoming less aware of what was happening then. Here is a simple example. For a long time I have been lecturing a course «The History of the Soviet Daily Life» and I noticed one tendency. The things and phenomena of the Soviet era processes which used to be obvious and understandable for the previous generations of the students become incomprehensible for today's students without special explanations provided. However, how realistic is it to reflect the daily life in the museum not through the set of relics, but showing behaviors, coping and promotion strategies used by the Soviet people in those specific socio-political conditions? And to what extent is it possible in these daily interactions to reflect the state's role and participation?

Volha Ramanava: At the same time there is still a «disciplinary» division into different areas. On the one hand, here are the achievements of Soviet economy, Soviet art, Soviet way of life, whereas repressions present the «other side» of the Soviet world, which seems not to have anything to do with all of these. Such an approach is clearly visible in the traditional artistic studies. Indeed, no one denies the fact of repressions. Yes, they really took place, it was mentioned, for example, in the academic four-volume «History of Cinema in Belarus», published in the 2000s. In the section on the 1930s cinema, for example, there is information about the campaign against «bourgeois nationalism» or the fact of an actress' repression while being filmed in a particular movie was mentioned. And further there is classical analysis of the film's genre and visual content.

This is a good example of how so far we have been having a double vision: repressions are a sort of a historical fact put into «a photo frame», it has been said enough of, and now let us talk about the national art achievements and about our national character. And this research problem has not been solved yet. How can we talk about art, artistic images and «the national» in the light of the mechanisms of violence and control, which in the Stalin years determined all the stages of the creation of works of art (and all the levels of life)? And at the same time we need to observe these processes from different viewpoints and in a historical perspective, since only such an approach allows us to see how totalitarian tendencies have been evolving.

Alaksiej Bratačkin: I agree that our task is not just to show the Soviet daily life, but also the way this routine was structured by the Soviet ideology, cultural and political practices, by the power and so on. And this, in particular, refers to the contemporary Belarusian society in which many people do not understand and do not see how politics structures their lives. They think that having some personal space at their disposal they can exist independently, but it is quite a big illusion.

Getting back to the Lithuanian example — the Museum of Genocide. The foundation of this museum was determined by a certain policy adopted by the Lithuanian society: historical politics or the politics of memory, as it is called by historians. The thing is that they tried to use history to maintain some images important for the society, for the formation of collective identity. And if to speak about Lithuania, the concept of two occupations — the German and the Soviet ones — has been chosen, and within this concept the emphasis was made on the repressive Soviet politics. This is one of the reasons of the appearance of the Museum of Genocide, which, it should be noted, is located in the former KGB building, which has been preserved with the walls being covered with the plates with the victims' names on them. With concerns Belarus, here the politics of memory was developing in a different way. Therefore, if we talk about this museum, we might follow the example of Lithuania and to create the Museum of Occupation. Although I am not a supporter of such a populist approach. Or we might choose a different approach and to show the mechanisms of the Soviet power, the Soviet society, the Soviet modernization, which were not only working

in Belarus, being the result of not just a «foreign occupation», but were also determined by internal transformations.

Many Belarusians were involved into these processes. And to show it all is a more difficult path, the path of historical responsibility. But anyway, we have to understand our own place in the Soviet epoch.

Iryna Ramanava: Of course, when creating a museum, not only Soviet films would be extremely relevant, as Volha suggested, but also people's memories. Especially, keeping in mind all the huge volume of the work carried out by the Belarusian Archive of Oral History. Today we have more than 900 memories recorded, all of them are directly connected with the Soviet past (www.nashapamiac.org). So we do have what to choose from. Cutting fragments from video interviews and embedding them into the exposition is a technical matter. Also, at the moment the work is being done in forming the exposition of the virtual museum of Soviet repressions and resistance in Belarus (www.represii.net). For this exposition video interviews of the repressed were recorded, documents relevant to the topic were copied and the exhibits catalogue was made. Unfortunately, to use the potential of these two on-line projects is not possible for the presentation of the Soviet past in the form of museum exhibitions in the current environment.

Alaksiej Bratačkin: I think that one of the features of Belarus is such a virtualization of the memory of the Soviet past. There is an explanation of why we fail to create a full-fledged institution. Just until recently the genealogy of the Belarusian state has been linked directly with the Soviet state (in the propaganda discourse of the existing political regime). In this sense, obtaining independence in 1991 was not seen as something special. In all Belarusian textbooks for a long time it has been written that the BSSR legacy is a determining factor of the contemporary Belarusian statehood. And recently, in the course of one of the official round table discussions some historians even managed to say that we should thank Stalin for our statehood.

Therefore, the creation of the museum of the Soviet past in Belarus will require several things. Only good will of the people who are already engaged into the topic will not be enough. It is necessary to revise the regulatory assessment of the Soviet, but it will require the participation of not only the society, but also of the political elite.

Volha Ramanava: Undoubtedly, in order to create such a museum there must be an access to the archives which have not been completely open and made public yet. But opening archives supposes not only a possibility to access the information; it is also a symbolic act of the state, which thus separates itself from the Soviet state. I hope that one day it will happen. At some point, this borderline will be drawn, and then we will be able to talk about the beginning of a new history of Belarus. But there is one more important and painful moment: disclosing the archival documents which are still inaccessible today, especially those related to repression raises an ethical problem — the problem of symbolic guilt felt by the descendants of those who wrote denunciations, worked in the state organs or just did not want to know anything.

Alaksiej Bratačkin: This raises another interesting question of whether the Museum of the Soviet will be able to become one of the tools of lustration and if it is necessary? If such an institution as the Institute of Memory in Poland were set up, then what it would be like? As we know, the denazification in Germany was progressing in a very hard way. In the Topography of Terror Center in Berlin a separate part of the exhibition is devoted to the 1950-1960s, to the things that occurred with the Nazis after the war. And there are a few photos exposed there, where these people, for example, water flowers in their own gardens, the Congress of SS veterans is shown. That is, the Germans showed no act of revenge, which took place, but the complexity of the process of denazification in principle, when for different reasons someone escapes responsibility and the society turns a blind eye on the time. This question is important for us. We have a big number of victims, but no one has been punished. And should we demand the punishment and how can it be reflected in the museum exhibition?

Iryna Ramanava: The fact that it is in no way and never articulated gives the young people a reason to be proud of one's grandfather's deeds in the NKVD, and historians — to write about Stalin merits. And it would be good to find in the future in the museum some space for both the story of this grandfather's serving for the NKVD and for his grandson's being very much proud of him, space for a story of that historian, who was praising Stalin. Not in the sense of the simple inclusion of the fragments of eyewitness accounts, but in terms of the development of these subjects by means of the exposition formation.

And there is another side, too: people who were persecuted, survivors, their children and grandchildren are still waiting to be finally given a voice and their stories to be told.

During that short period of the early 1990s they did not have time to say anything. For example, one of the characters of my film «Special Settlers. Peasant Tragedy» told us that her mother's family had been sent into exile as a part of the group of 17 people, whereas the family of her dad — within the group of 11 people and only her mother and father survived. Having a baby in those difficult conditions was motivated by the fact that «at least there will be someone to tell others about the way how people lived and died there». And my character was living with the idea that her mission was to bring this idea to people. So, such stories should also find a place in this museum.

Alaksiej Bratačkin: I also experienced this during my participation in the expedition of oral history to Babrujsk: no one had ever asked people there. I had a fear that no one would tell me anything. But it was impossible to stop them! People really want to get a voice.

OF THE SOVIET

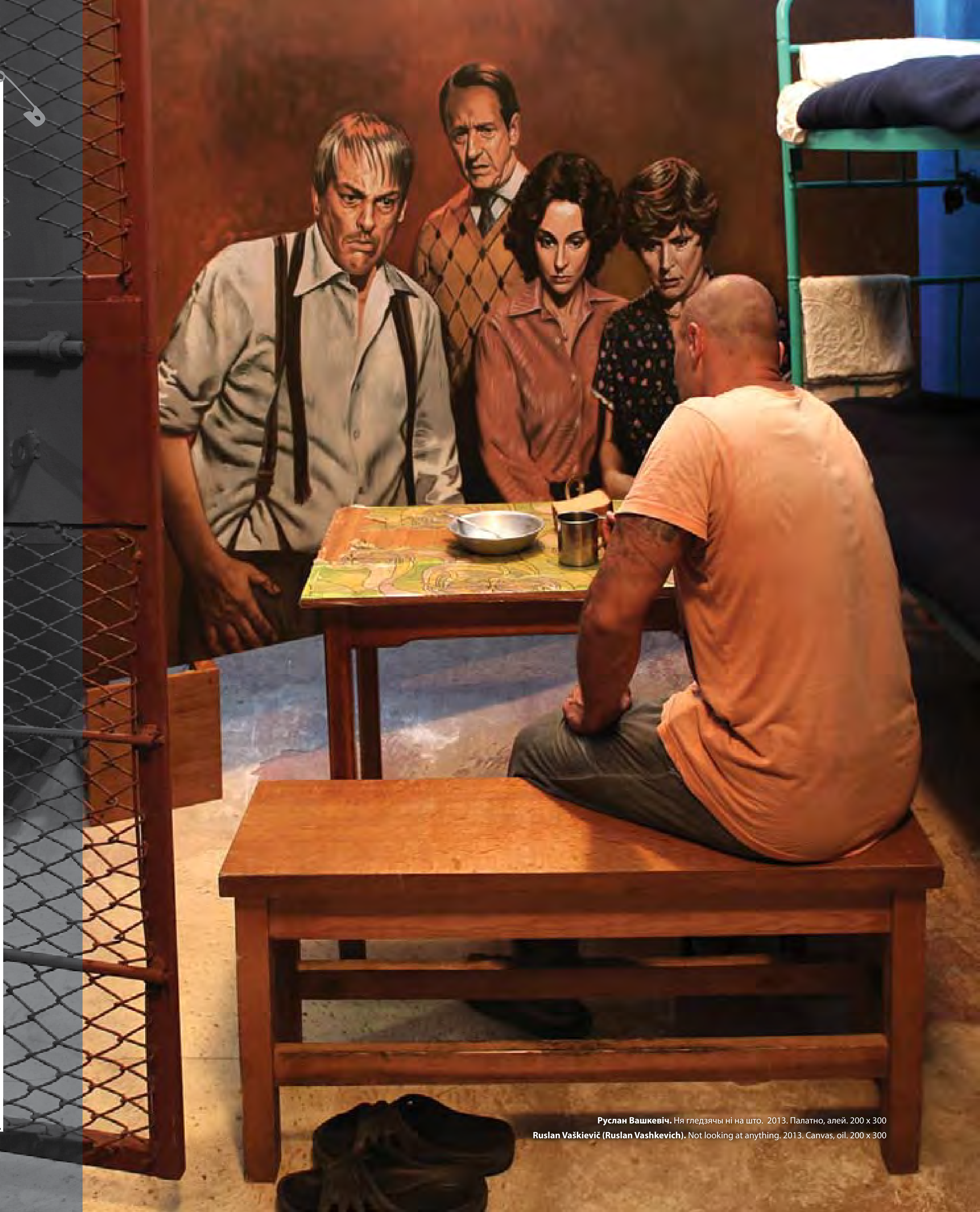
Alaksiej Bratačkin: Naturally, the Soviet period in Belarus has its own peculiarities and differences from other countries of the Soviet bloc, which should be reflected in the museum. This will also be our interpretation of the Soviet, and this is a big problem for people's perception of the work of contemporary museums and historians. Many people still perceive history as a kind of «objective» narrative, and at the other end of this perception there is an idea that we can say... anything about history. The Museum of the Soviet might be a good example of another view on history: which does not show us the past «as it was», but at the same time the version of the past is not an arbitrary interpretation, everyone should understand how to work with the history now.

Volha Ramanava: To do this we need to make a separate room available for contemporary artists. For example, we can talk about a communal apartment as about a specific place where a real Soviet citizen was born as well as the Soviet collectivism. Or we can show IlyaKabakov's installations.

Alaksiej Bratačkin: It is also necessary to understand that when we define the Museum of the Soviet as a historical museum, then what do we imply? Is it an artistic intervention or an exhibition with the names of the historians who reviewed or created it? This is a complicated question.

And one more global issue remains — traumas. In Belarus, the trauma of separation from communism at some point became more relevant than the trauma of communism. Why did it happen? The problem of creating of the Museum of the Soviet is an attempt to analyze the structures of the collective perception of history in Belarus. Why is something recognized as a trauma (for example, the effects of World War II), while other events of the Soviet period do not have such a status? Should they be given such a status, or we agree to develop various practices of oblivion?

December, 2014



Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300



Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

«Подзьвігу народа жыць у вяках»: новы Музэй Вялікай Айчыннай вайны як форма адчужэньня ад гісторыі

Аляксей Братачкін

3 ліпеня 2014 году, у Дзень Незалежнасьці, у Менску быў адкрыты новы Музэй Вялікай Айчыннай вайны[1]. У цырымоніі прымалі ўдзел прэзыдэнт Беларусі Аляксандар Лукашэнка й прэзыдэнт Расеі Ўладзімер Пуцін, што падкрэсьлівала палітычную (а ня толькі культурную) значнасьць падзеі. Гісторыя Другой сусьветнай вайны да гэтага часу займае важнае месца ў дыскурсе палітычных элітаў дзьвюх краін, а таксама ў калектыўнай гістарычнай памяці беларускага й расейскага грамадзтваў.

Пасьля прыходу да ўлады Аляксандра Лукашэнкі ў 1994 годзе разьвіцьцё Беларусі многія сталі ўспрымаць як фэномэн «рэсаветызацыі» грамадзтва і ягоных структур. Сымбалічнага разрыву з савецкім мінулым не адбылося, а спасылкі на яго доўгі час былі часткаю палітычнай рыторыкі[2]. Аднак зь цягам часу стала зразумела, што «рэсаветызацыя» Беларусі й кантынуітэт савецкай спадчыны маюць свае межы, хоць пастаянна ўзьнікае пытаньне пра тое, з чым мы маем справу ў постсавецкай Беларусі: з «савецкімі» практыкамі, рэалізаванымі ў новых умовах, ці ж з чымсьці новым, што мы яшчэ павінны зразумець і прааналізаваць. І сёньня перамены ў Беларусі адбываюцца на фоне захаваньня «старых» (савецкіх) знакаў, сэнс якіх паступова перавызначаецца.

Адзін з прыкладаў — зьмена дыскурсу памяці пра Вялікую Айчынную вайну й публічных формаў рэпрэзэнтацыі гэтай памяці.

Сацыяльныя і палітычныя трансфармацыі ў Беларусі зь іх часавымі й сэнсавымі разрывамі супалі зь яшчэ адным працэсам — згасаньнем камунікатыўнай «жывой» памяці пра Другую сусьветную вайну. Прайшло ўжо больш за 75 гадоў з пачатку Другой сусьветнай, і мы зьяўляемся сьведкамі таго, як камунікатыўная памяць пра яе (працягласьць якой, як лічаць Ян і Алейда Асманы, якія выкарыстоўвалі паняцьце «камунікатыўная памяць» у сваіх тэарэтычных працах, складае каля 80 гадоў) практычна цалкам зьнікае, і замест яе фармуюцца іншыя спосабы «нагадваньня» грамадзтву пра ягоную гісторыю. Адна з характэрных рысаў апошняга часу — актывізацыя рыторыкі занепакоенасьці з нагоды гісторыі, якую часта агучваюць як прадстаўнікі ўлады, так і прыватныя асобы ў дыскурсе памяці пра падзеі Другой сусьветнай вайны. Рытарычныя фігуры пра тое, што мы ня можам *«дазволіць адабраць... галоўную заваёву — Вялікую Перамогу!»*, *«Мы цьвёрда заяўляем пра недапушчальнасьць перагляду вынікаў Другой сусьветнай вайны»*, *«сёньня неабходна зрабіць усё магчымае, каб спыніць рэвізію гісторыі»*, зьяўляюцца ня толькі часткаю палітычных прамоваў, але і рамкай для масавых разважаньняў у сацыяльных сетках[3].

І ўзьнікае пытаньне пра тое, чым абумоўленая апантанасьць гэтай рыторыкай, калі абстрагавацца ад непасрэднай гісторыі Другой сусьветнай вайны? Звычайнае тлумачэньне зводзіцца да ідэі інструмэнталізацыі гісторыі палітычнымі элітамі, але эфэктыўнасьць такой інструмэнталізацыі сьведчыць пра тое, што за ёй хаваецца нешта большае. Хутчэй, гаворка ідзе пра фундамэнтальны грамадзкі непакой з нагоды адчужэньня ад гісторыі пасьля распаду СССР, які зьяўляецца адным з праяваў траўмы ад расстаньня з камунізмам, хай нават у мяккім беларускім варыянце.

СССР, яго сацыяльныя й палітычныя структуры, месца ў вонкавым сьвеце ўспрымаліся ўнутры савецкага грамадзтва ў якасьці выніку дзеяньня «законаў гісторыі», згодна зь якімі калісьці адбылася Кастрычніцкая рэвалюцыя. Пасьля распаду СССР у постсавецкіх грамадзтвах, у тым ліку ў Беларусі, гэтыя ўяўленьні зьмяніліся на адчуваньне выпадзеньня з гісторыі, і гэтае адчуваньне пераадольваецца рознымі спосабамі і ў розных формах. Можна выкарыстоўваць і паняцьце «адчужэньне», якое так актыўна эксплюатавалася ў інтэлектуальнай традыцыі ў СССР, у рамках якой інтэрпрэтаваўся марксызм, і казаць пра адчуваньне *адчужэньня ад гісторыі,* якое спрабуюць пераадолець.

Для Беларусі адной з формаў пераадоленьня пачуцьця адчужэньня ад гісторыі стала, у тым ліку, канструкцыя памяці пра Другую сусьветную вайну — падкрэсьліваючы любымі спосабамі ролю Беларусі й беларусаў у тых падзеях, яе ролю ў вызваленьні Эўропы.

Тыя, хто гэта робяць, упісваюць сябе ў гісторыю («сусьветную», «эўрапейскую»), зь якой яны, як ім здаецца, былі «выцесьненыя» падчас палітычных і іншых переменаў другой паловы 1980-х — пачатку 1990-х гг. Гэтае здабыцьцё пачуцьця датычнасьці да гісторыі важнае, паколькі сучаснасьць, зь яе праблемамі, пастаянна ставіць пад пытаньне як месца Беларусі ў сьвеце, так і «гістарычныя» сэнсы існаваньня цэлага грамадзтва і ягоных грамадзян. Праблема заключаецца ў тым, што адчуваньне дачыненьня да гісторыі ня можа канструявацца выключна пры дапамозе ахавальнай рыторыкі ў адносінах да мінулага і пэўнай вэрсіі памяці пра яго — неабходныя іншыя стратэгіі. Якія гэта стратэгіі і ці можна сказаць, што формы рэпрэзэнтацыі гісторыі Другой сусьветнай вайны ў новым музэі Вялікай Айчыннай вайны ў Менску адпавядаюць гэтай складанай задачы — пераадоленьню адчужэньня ад гісторыі?

Гісторыя «старога» музэю й трансфармацыя экспазыцыі (1942–2014)

Гістарызацыя Другой сусьветнай вайны і гісторыя музэю пачаліся фактычна ў верасьні 1942 году з арганізаванай у Маскве па ініцыятыве ЦК Кампартыі БССР выставы з сымбалічнай назвай —

[1] 3 ліпеня 1944 году лічыцца днём вызваленьня Менску ў ходзе Другой сусьветнай вайны, а Днём незалежнасьці гэтая дата стала пасьля рэфэрэндуму 1996 года, ініцыяванага Аляксандрам Лукашэнкам: у ходзе рэфэрэндуму было вырашана перанесьці сьвяткаваньне Дня незалежнасьці з 27 ліпеня (падпісаньня Дэкларацыі аб незалежнасьці Вярхоўным Саветам БССР у 1990 г.) на 3 ліпеня.

[2] На прэс-канфэрэнцыі Аляксандра Лукашэнкі 29 студзеня 2014 г. для беларускіх СМІ зноў гучалі адсылкі да «брэжнеўскага пэрыяду» як спрыяльнага для разьвіцьця краіны. «Замест шоку Лукашэнка прапаноўвае беларусам застой» (http://naviny.by/rubrics/politic/2015/01 / 29 / ic_articles_112_188113).

[3] Фразы, узятыя з штогадовых выступленьняў Аляксандра Лукашэнкі ў Менску 9 траўня ў чарговую гадавіну завяршэньня Вялікай Айчыннай вайны.

«Белоруссия живет, Белоруссия борется, Белоруссия была и будет советской». Назапашаныя матэрыялы адразу ж былі «ўбудаваныя» ў ідэалягічны дыскурс сталінскай эпохі. Адзін з разьдзелаў гэтай выставы, прысьвечаны даваеннаму пэрыяду, называўся «Над нашымі гарадамі і вёскамі сьвяціла сонца Сталінскай Канстытуцыі». Выстава была перавезеная ў Менск і стала асновай створанага Беларускага дзяржаўнага музэю гісторыі Вялікай Айчыннай вайны[4]. Мэмарыялізацыя гісторыі вайны стала прадметам асаблівага клопату савецкай камуністычнай эліты на працягу ўсёй пасьляваеннай гісторыі, і гэта стварыла спэцыфічныя ўмовы функцыянаваньня музэю: з аднаго боку, ён стаў месцам для ідэалягічнай працы і прапаганды, зь іншага — ён таксама быў важным месцам памяці, хай і значна ўсечанай, усіх тых, хто прайшоў вайну, і іх нашчадкаў, тых групаў насельніцтва, якія прынялі афіцыйную вэрсію вайны і злучылі яе са сваім штодзённым і эмацыйным досьведам[5].

22 кастрычніка 1944 году музэй быў урачыста адкрыты ў Менску — *«над балконом красовался портрет И. В. Сталина, обрамленный белорусским орнаментом»*[6]. Пасьля 7 лістапада 1944 году адкрылася першая выстава. Экспазыцыя перажыла некалькі этапаў рэформаў: у 1967 годзе яна была значна пашырана (музэй пераехаў у новы будынак, створаны па праекце архітэктараў Г. Заборскага й Г. Бэнэдыктава й пабудаваны ў цэнтры Менску), экспазыцыю абнавілі ў 1980-х гг., потым былі рэканструяваныя экспазыцыйныя залі першага паверху музэю ў 1994–2005 гг. У пэрыяд 1990-х была ўведзеная «інфармацыя пра ворага» — «фотадакумэнтальныя матэрыялы, перададзеныя германскім бокам», і «больш увагі было нададзена беларускаму матэрыялу»[7].

У асноўным экспазыцыя сфармавалася ў тым выглядзе, у якім яна была прадстаўленая ў альбомах і буклетах, надрукаваных у 1970–1980-я гг. у БССР — **з шматлікімі прабеламі, зьвязанымі з выключэньнем тых ці іншых тэмаў** памяці й гісторыі Другой сусьветнай вайны. У прыватнасьці, доўгі час не рабілася акцэнту на падзеях Галакосту (масавае зьнішчэньне габрэяў пазначалася як забойства «мірных савецкіх грамадзян»), таксама не былі прадстаўлены ці былі кепска распрацаваныя тэмы пра савецкіх ваеннапалонных, остарбайтэраў, калябарацыю, дзейнасьць царквы, фармаваньне польскай Арміі Краёвай на тэрыторыі Беларусі й гэтак далей[8].

У альбоме 1977 году «Беларускі дзяржаўны музэй гісторыі Вялікай Айчыннай вайны» пазначана, што экспазыцыя прадстаўлена ў трыццаці залях (зь іх — чатыры мэмарыяльныя). Згодна з даведнікам 1984 году (выдадзеным на рускай мове), заля нумар 23 была «заляй Перамогі»: *«перед посетителями открывается зал, олицетворяющий нашу Победу», «здесь, в торжественном зале Победы, часто проходят пионерские сборы и линейки, незабываемые встречи молодежи с ветеранами войны, здесь советские воины торжественно принимают присягу на верность Родине».* У заключнай залі *«на фоне красочно оформленного витража — бюст В. И. Ленина, по обеим сторонам — гербы Советских Социалистических Республик, символизирующие дружбу народов нашей страны»*[9].

Музэйная экспазыцыя павінна была рэпрэзэнтаваць вядучую ролю Камуністычнай партыі ў арганізацыі супраціву ў пэрыяд Другой сусьветнай вайны і таксама «ўсенародны характар» гэтага супраціву на акупаванай тэрыторыі Беларусі. Савецкая армія пазначалася «арміяй масавага гераізму», і гэтая ўстаноўка не зьмянялася да распаду СССР. Зьмены адбыліся толькі ў 1990-я гады, калі пачаўся працэс інстытуцыяналізацыі незалежнасьці Беларусі, аднак палітычныя зьмены ў краіне пасьля 1991 году не прывялі да радыкальнага перагляду ўяўленьняў пра Другую сусьветную вайну і ўдзелу Беларусі ў ёй (у параўнаньні, напрыклад, з інтэрпрэтацыямі гісторыі вайны ў краінах Балтыі). Адбылася толькі пэўная спэцыфічная «нацыяналізацыя» памяці, пры якой акцэнт рабіўся ўжо не на савецкім народзе як удзельніку вайны, але на беларусах[10]. Таксама сталі вывучацца і абмяркоўвацца некаторыя раней забароненыя тэмы.

У буклеце 2009 году, які прадстаўляе Беларускі дзяржаўны музэй гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, зьмяніўся наратыў падачы матэрыялу: апісаньню калекцый увага нададзеная ў большай ступені, чым выкарыстаньню пры расповедзе пра падзеі вайны завучаных формул, якія ўзьніклі ў савецкі пэрыяд (тым ня менш фраза пра «всенародный характер» партызанскага руху працягвае выкарыстоўвацца, але ў дачыненьні да падзей 1943–44 гадоў). Буклет выдадзены на расейскай, беларускай і ангельскай мовах (што ўжо кажа пра зьмену ўдзельнікаў турыстычных групаў і большай «глябалізацыі» музэйнай актыўнасьці). Заўважаюцца таксама некаторыя навацыі, зьвязаныя з экспазыцыяй і выставачнай дзейнасьцю музэя: пасьля рэканструкцыі 1994–2005 гг. была «ліквідаваная дыспрапорцыя ў адлюстраваньні ролі мясцовага насельніцтва, вайскоўцаў, камуністаў і беспартыйных у партызанскім руху», уведзеныя матэрыялы пра Армію Краёву, зьявілася тэма «Трагедыя Менску. 1941–1942 гг.» і іншае.

Колькасьць заляў у 2000-я скарацілася да 24, у іх апісаньні паспрабавалі абазначыць некаторыя «праблемныя зоны», у прыватнасьці — апісаньне пачатковага пэрыяду вайны, прадстаўленага ў залі 1 і залі 2, даецца ў наступнай інтэрпрэтацыі: «Матэрыялы ахопліваюць самы трагічны пэрыяд Вялікай Айчыннай вайны, калі Чырвоная Армія ў першыя дні і месяцы не змагла супрацьстаяць войскам вэрмахту, але ў той жа час многія байцы і камандзіры праявілі гераізм пры абароне асобных рубяжоў (...) першая буйная перамога пад Масквой паказала ўсяму сьвету здольнасьць Чырвонай Арміі перамагаць моцнага і падступнага праціўніка». У залі нумар 6 ужо інакш распавядалася пра супраціў у Беларусі і яго арганізатараў, у якасьці якіх раней заўсёды пазначаліся партыйныя работнікі: «арганізатарамі першых партызанскіх групаў летам 1941 году былі мясцовыя жыхары, байцы і камандзіры Чырвонай Арміі, якія апынуліся на акупаванай тэрыторыі». То бок **Камуністычная партыя больш ня згадваецца**[11].

Ірына Варанкова, супрацоўніца музэю, у дакладзе, выдадзеным у 2009 годзе, так вызначала «мэтадалёгію экспазыцыйнага адлюстраваньня гісторыі Вялікай Айчыннай вайны»: «Мы працягваем разглядаць Вялікую Айчынную вайну як вызваленчую, антыфашысцкую з боку Савецкага Саюзу», «мы адмаўляемся ад "паэтызацыі" народнай барацьбы і строга прытрымліваемся прынцыпу гістарызму», «мы разглядаем вайну ў непарыўнай сувязі трагічнага і гераічнага, прычым трагедыю выстаўляем на першы плян»[12]. Зьвярнула ўвагу дакладніца і на праблемы музэю, зьвязаныя з

[4] Воронкова И. Ю. Создание и становление Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны. Минск, 2001. С. 6-9.

[5] У сваім артыкуле «Перамога замест вайны? Як складвалася памяць пра вайну ў Расіі (1945–2010 гг.)» расійскі гісторык Ірына Шчарбакова апісвае перамены ў савецкай палітыцы памяці і канструяваньні ладу вайны ў пасьляваенным СССР, а таксама паказвае на тое, што многія яе ўдзельнікі прынялі афіцыйную вэрсію вайны, створаную савецкім палітычным рэжымам (http://urokiistorii.ru/current/dates/3222).

[6] Воронкова И. Ю. Создание и становление Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны. Минск, 2001. С. 20.

[7] Азаронок С. И., Космач Г. А. Научная концепция экспозиций Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны // Гісторыя і грамадазнаўства. 2013. № 3. С. 10.

[8] Воронкова И. Ю. Проблемы отражения истории Великой Отечественной войны в музейной экспозиции // Исторические экспозиции региональных музеев в постсоциалистический период / отв. ред. И. В. Чувилова. СПБ.: Алетейя, 2009. С. 99.

[9] Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны (составитель Г. И. Баркун). Минск, «Полымя», 1984.

[10] Тым ня менш поўнай адмовы ад фармулёўкі «савецкі народ» не адбылося, пра што сьведчыць назва курсу, чытанага ў вышэйшых навучальных установах Беларусі: «Вялікая Айчынная вайна савецкага народу (у кантэксьце Другой сусьветнай вайны)».

[11] Храним и помним (Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны) (составитель Г. Д. Бабусенко). Минск, 2009.



вонкавым кантэкстам і з унутранымі цяжкасьцямі. Адна зь іх — тэарэтычная, «у новых умовах (...) музэй пазбавіўся прывычнага і зручнага тэарэтычнага дапаможніка, якім зьяўляліся фундамэнтальныя працы Інстытуту гісторыі АН БССР і Інстытуту партыі пры ЦК КПБ», а ў сучаснай беларускай гістарыяграфіі «да гэтага часу не існуе суцэльнага фундамэнтальнага дасьледаваньня па гісторыі Беларусі ў гады Другой сусьветнай вайны»[13]. І далей: «У новых умовах наш музэй упершыню апынуўся прадстаўленым самому сабе, толькі ад нас залежала, якім чынам інтэрпрэтаваць у экспазыцыі тое новае, што нам адкрылася».

Цікавы, падаецца, яшчэ і аспэкт унутрымузэйнай палітыкі ў «старым» музэі — асьцярогі з нагоды меркаваньняў наведнікаў пра гісторыю Другой сусьветнай вайны: «Адной з сур'ёзных зьяўляецца для нас праблема дыялёгу з наведнікамі, праблема цывілізаванага ўспрыманьня музэйных прадметаў як гістарычных крыніц, а таксама іх экспазыцыйнай інтэрпрэтацыі. Гэты дыялёг у шэрагу выпадкаў абцяжараны досыць нізкім адукацыйным і культурным узроўнем значнай часткі насельніцтва... Мы, безумоўна, ня хочам ісьці што называецца, на повадзе ў наведнікаў, але, разам з тым, усё яшчэ вымушаныя дзейнічаць з аглядкай. У гэтых умовах ня можа ісьці гаворкі пра экспазыцыі, якія адлюстроўваюць розныя канцэпцыі гісторыі Другой сусьветнай вайны, як гэта робіцца ў нямецкіх музэях»[14]. У першай палове — сярэдзіне 2000-х гг. музэй вайны вёў рэй па колькасьці наведнікаў у Менску сярод усіх астатніх музэяў[15].

У крытычным аналізе экспазыцыі музэю, апублікаваным у 2010 годзе, пазначаецца, што «музэй у Менску... — перадусім мэмарыяльны комплекс, мэта якога не расповед пра тое, што здарылася, ды аналіз прычын і наступстваў, а замацаваньне пэўнага, вельмі канкрэтнага зьместу, а таксама формы памяці пра мінулае». Акрамя таго, аўтар агляду ўказвае на спэцыфіку мэмарыялізацыі гісторыі вайны ў музэі: «У музэі не прадугледжаны камэнтары — толькі назвы заляў і подпісы да экспанатаў. Музэй ствараўся як сховішча памяці пра вядомае (вялікае і гераічнае), г. зн. фактычна ён узяў на сябе функцыі помніка. Экспанаты, такім чынам, ня сьведчаць пра гісторыю альбо гісторыі, а зьяўляюцца рэчамі-ў-сабе, рэліквіямі й сьвятынямі. Яны існуюць нібы ў беспаветранай прасторы, па-за кантэкстам і тлумачэньнямі; яны могуць расказаць роўна столькі, колькі могуць паказаць»[16].

> Рэпрэзэнтацыя гісторыі вайны «зьверху» (з пункту гледжаньня санкцыянаванага ідэалягічнага дыскурсу) і адсутнасьць яе гісторыі «знізу» — адна з характэрных рысаў экспазыцыі.

Тым ня менш, нягледзячы на шэраг істотных праблемаў, у нейкім сэнсе Беларускаму дзяржаўнаму музэю гісторыі Вялікай Айчыннай вайны «пашанцавала» больш, чым астатнім музэям (напрыклад, у Нацыянальным музэі гісторыі і культуры Рэспублікі Беларусь да гэтага часу адсутнічае экспазыцыя па XX стагодзьдзі). Ім занялася дзяржава, таму што падзеі Вялікай Айчыннай вайны (менавіта гэтая ідэалягема выкарыстоўваецца сёньня ў большай ступені ў Беларусі) сталіся падставай той мадэлі калектыўнай ідэнтычнасьці, якую спрабавала стварыць пасьля 1994-га новая палітычная ўлада. На думку сацыёляга Аляксея Ластоўскага, калі пры Аляксандры Лукашэнку стала праводзіцца пэўная палітыка памяці, у якой актыўна эксплюатавалася гісторыя Другой сусьветнай вайны, гэта не было чыстай «самаўпраўнасьцю» і ў нейкай ступені адпавядала масавым паданьням беларускага грамадзтва пра ўласную гісторыю, хай нават сфармаваным пад уплывам савецкай палітыкі памяці (якая таксама была складаным прадуктам «перамоваў» паміж уладай і грамадзтвам і рознымі акторамі ўнутры камуністычных элітаў)[17].

Менавіта **ад прэзыдэнта краіны ў 2008 годзе зыходзіла ініцыятыва стварыць новы музэй Вялікай Айчыннай вайны**, ужо не на Кастрычніцкай плошчы Менску, а ў раёне перайменаванага ў 2005 годзе ў праспэкт Пераможцаў праспэкта Машэрава. Абвяшчаючы пра намер стварыць новы музэй, Лукашэнка заявіў пра тое, што «цяпер ёсьць спробы адабраць нашу Перамогу», гэты выраз часта гучаў з вуснаў прэзыдэнта падчас выступаў на сходах з нагоды мэмарыяльных датаў Другой сусьветнай вайны[18].

СТВАРЭНЬНЕ НОВАГА МУЗЭЮ Й ПРАБЛЕМЫ ЯГО ЭКСПАЗЫЦЫІ

Пра неабходнасьць капітальнага рамонту старога будынка музэю на Кастрычніцкай плошчы Менску гаварылі ўжо даўно: праз састарэлыя камунікацыі неаднаразова здараліся «лякальныя пажары»[19]. Сам гэты будынак з надпісам «Подзвігу народа жыць у вяках» на фасадзе даўно стаў адным з сымбаляў Менска. Абмеркаваньне пытаньня пра рамонт альбо ўзьвядзеньне новага будынку, тым ня менш, не было публічным, але ў дадзеным выпадку цікавы яшчэ й працэс фармаваньня новага «сымбалічнага» ляндшафту Менску: з пачатку 2000-х зьявіўся цэлы комплекс досыць грандыёзных для горада пабудоваў, зьвязаных з ініцыятывамі сёньняшняга палітычнага рэжыму — Нацыянальная бібліятэка ў 2006 годзе, сэрыя лядовых палацаў, Палац незалежнасьці ў 2013 годзе і, нарэшце, новы Музэй Вялікай Айчыннай вайны ў 2014 годзе. Ствараючы гэтыя пабудовы, беларуская ўлада «гістарызавала» саму сябе, замяняючы сымбалі дасягненьняў ранейшай савецкай эпохі (старую бібліятэку, стары будынак музэю вайны, «стары» будынак Палаца Рэспублікі і гэтак далей) і ўвекавечвала гісторыю ў прасторы Менску.

Знос старога будынку музэю гісторыі Вялікай Айчыннай вайны выклікаў шэраг крытычных выказваньняў у СМІ і сацыяльных сетках, хоць асноўны акцэнт рабіўся на праблеме «права на горад» (за апошнія два-тры гады савецкі цэнтар сталіцы стаў актыўна забудоўвацца без публічнага абмеркаваньня архітэктурных праектаў) і архітэктурнай каштоўнасьці альбо адсутнасьці архітэктурнай каштоўнасьці старога будынку, але не абмеркаваньні зьместу будучай экспазыцыі[20].

Хоць часам публікаваліся пажаданьні грамадзкасьці з нагоды таго, што павінна ці не павінна быць паказана ў новым музэі. Адзін з прыкладаў — вялікая рэпліка «Напішам гісторыю Вялікай Айчыннай вайны разам» пад аўтарствам Івана Мартынава (дацэнта, кандыдата фізіка-матэматычных навук, члена Цэнтральнага савета Міжнароднай асацыяцыі малалетніх вязняў фашызму) з Магілёва. Ён кажа пра тое, што «галоўны прынцып пры

[12] Воронкова И. Ю. Проблемы отражения истории Великой Отечественной войны в музейной экспозиции // Исторические экспозиции региональных музеев в постсоциалистический период / отв. ред. И. В. Чувилова. СПБ.: Алетейя, 2009. С. 98.

[13] Тамсама. С. 96.

[14] Воронкова И. Ю. Проблемы отражения истории Великой Отечественной войны в музейной экспозиции // Исторические экспозиции региональных музеев в постсоциалистический период / отв. ред. И. В. Чувилова. СПБ.: Алетейя, 2009. С. 100.

[15] Музэйная справа Беларусі: сучасны стан і праблемы разьвіцьця. Мінск, 2004. С. 48–52.

[16] Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны (http://urokiistorii.ru/memory/place/2010/22/belorusskii-gosudarstvennyi-muzei-istorii-velikoi-otechestvennoi-voiny).

[17] Ластовский А. Война, Победа, Беларусь: странное тождество (http://historians.in.ua/index.php/avtorska-kolonka/255-aleksei-lastovskyi-voina-pobeda-belarus-strannoe-tozhdestvo).

[18] Лукашенко распорядился построить новый музей Великой Отечественной войны (http://naviny.by/rubrics/society/2008/05/08/ic_news_116_290269/).

[19] Музэйная справа Беларусі: сучасны стан і праблемы разьвіцьця. Мінск, 2004. С. 13.

[20] Снесут до конца года: что построят вместо музея ВОВ в Минске, пока не говорят (http://news.tut.by/society/413369.html).

фармаваньні Музэю павінен быць: казаць і паказваць праўду і толькі праўду, нічога, акрамя праўды. Але гэта не азначае, што варта казаць усю праўду... Мы знаходзімся ў сытуацыі, калі маўчаць злачынна (...) але ўзровень праўды патрабуе шырокага абмеркаваньня і дбайнай праверкі. Варта зьмяншаць (...) разрыў паміж афіцыйнай гісторыяй вайны і ўспрыманьнем яе народам»[21]. Дадзеная рэпліка цікавая ня толькі спалучэньнем патрабаваньня ўзнавіць «пазытывісцкую» гісторыю вайны з патрабаваньнем цэнзуры дзеля «грамадзкай выгоды» (устаноўкі з савецкай эпохі), але і фіксацыяй праблемы, якая відавочная — інстытуцыяналізаваная ў савецкую эпоху й «эпоху Лукашэнкі» вэрсія культурнай памяці пра Другую сусьветную вайну дае збоі пры сутыкненьні зь іншымі вэрсіямі памяці пра вайну, прадстаўленымі ў тым ліку ў публічнай прасторы.

У 2013 годзе апублікавалі «Навуковую канцэпцыю экспазыцый Беларускага дзяржаўнага музэю гісторыі Вялікай Айчыннай вайны». У ёй няма спасылак на гістарыяграфію Другой сусьветнай вайны, але ёсьць апісаньне «мэтаў і задач» экспазыцыі. Гэтыя мэты і задачы, вядома, належаць не да «навуковага» дыскурсу, а **да дыскурсу «ідэалёгіі беларускай дзяржаўнасьці»**[22]: экспазыцыя павінна «падкрэсьліць, што сучасная беларуская дзяржаўнасьць грунтуецца на ідэйна-палітычным і сацыяльна-маральным падмурку Вялікай Перамогі, а беларускі шлях грамадзкага разьвіцьця прадугледжвае дзяржаўнае й індывідуальнае разуменьне гістарычнага сэнсу Перамогі ды ўключэньне яго ў духоўна-маральную скарбніцу беларускага народа», таксама яна павінна «паказаць асабістую ролю кіраўніка дзяржавы ва ўвекавечаньні памяці герояў ВАВ, адлюстраваньні тэмы ВАВ у літаратуры і мастацтве, разьвіцьці ў грамадзкай сьвядомасьці і палітыцы беларускай дзяржавы». Сярод гэтых задач меркаваўся і прамы кантроль над гістарычным веданьнем: «праўдзіва адлюстраваць падзеі грозных ваенных гадоў, даказаць, што фальсыфікатарам гісторыі ня ўдасца прынізіць значэньне Перамогі Савецкага Саюзу й рэабілітаваць ваенных злачынцаў»[23].

У канцэпцыі экспазыцыі мы можам знайсьці цікавую фармулёўку найважнейшай задачы, якая стаіць перад яе стваральнікамі: «выклікаць у наведнікаў эмацыйны ўздым, адчуваньне незвычайнага відовішча падчас знаходжаньня ў прасторы экспазыцыі»[24]. Гэтая неабходнасьць «эмацыйнасьці» прадыктаваная жаданьнем ня толькі ажывіць экспазыцыю, але й актуалізаваць пачуцьцё перажываньня гісторыі ў тых наведнікаў музэю, хто праз дату свайго нараджэньня ніколі ня быў сьведкам падзеяў вайны і, магчыма, нават ужо ня мае зносінаў зь яе непасрэднымі сьведкамі ва ўласных сем'ях.

«Ахоўная» пазыцыя ў дачыненьні да гісторыі вайны дапаўняецца і антызаходняй рыторыкай, апісанай у праграмным інтэрвію дырэктара музэю Станіслава Азаронка, апублікаваным у 2010 годзе ў галоўным ідэалягічным часопісе «Беларуская думка» (былы «Камуніст Беларусі»). На пытаньне: «Вы шмат супрацоўнічаеце з заходнімі музэямі. Як на Захадзе прадстаўлена тэма вайны на савецка-германскім фронце, тэма нацысцкіх злачынстваў у Беларусі?» — дырэктар музэю адказаў: «На Захадзе практычна нічога ня ведаюць пра партызанскі рух у Беларусі, пра ягоную маштабнасьць, унутраны зьмест. Чаму? Ды таму, што гэтаму супрацьстаіць уся ідэалягічная інфармацыйная машына Захаду. Спачатку развалілі Варшаўскую дамову, сусьветную сыстэму сацыялізму, потым — Савецкі Саюз. Зьнішчылі Югаславію, партызаны якой самі вызвалілі сваю краіну ад фашызму. Пасьлядоўна руйнуюцца ўсе цэнтры супраціву заходняй гегемоніі. Гэта робіць, у тым ліку, і з дапамогай гістарычных фальсыфікацый. Ставіцца мэта вытруціць з народу адчуваньне сябе пераможцам, пазбавіць людзей стрыжня — патрыятызму»[25]. Таксама, па словах дырэктара, Нямеччына, напрыклад, ухіляецца ад арганізацыі сумеснай зь беларускім бокам выставы, прысьвечанай остарбайтэрам, бо «напэўна, яны ня хочуць пускаць нас з нашай праўдай»[26]. Парадокс сытуацыі (тыповы для Беларусі) палягае ў тым, што антызаходняя рыторыка дырэктара музэю спалучаецца з устаноўкамі на рэфэрэнтнасьць досьведу мэмарыялізацыі вайны ў заходніх музэях, пра што таксама гаворыцца ў інтэрвію, калі гэты досьвед усё ж часткова выкарыстоўваецца і немагчыма сыйсьці ад яго наяўнасьці.

Акрамя таго, у інтэрвію дырэктара музэю агучваецца цэнтральная ўстаноўка для беларускага грамадзтва і наведнікаў новага музэю — «калі мы прымаем духоўную эстафэту ад вэтэранаў, мы становімся спадкаемцамі пераможцаў. Варта толькі разарваць гэты ланцужок паміж пакаленьнямі, асабліва цяпер, калі сыходзяць з жыцьця апошнія ўдзельнікі вайны, і можа здарыцца непапраўнае. Ня будзе народа-пераможцы — будзе пераможаны народ»[27]. Гэты дэмагагічны непакой з нагоды страты адчуваньня таго, што «мы — пераможцы», адсылае нас зноў ня столькі да гісторыі самой вайны, колькі ў цэлым да праблемы гістарычнай суб'ектнасьці беларусаў, гісторыя якіх у XX стагодзьдзі была часткай гісторыі СССР.

І пасьля распаду СССР паўстала сытуацыя, у якой гэтую гістарычную суб'ектнасьць трэба было нанава перавызначаць, у тым ліку тлумачыць гістарычныя праблемы, зьвязаныя і з Другой сусьветнай вайной.

Сама структура экспазыцыі новага музэю апісаная ў невялікім даведніку 2014 года (выдадзеным на расейскай мове). Музэй у ім прадстаўлены як «цэнтар духоўнага ачышчэньня нацыі, інстытут патрыятычнага і грамадзянскага выхаваньня». Першая заля — «Сьвет і вайна», у якой прадстаўлена Беларусь «да» вайны па кантрасьце з тым, што было «пасьля»: «І ў "пасьля" зьнікла тое, што было "да": спакойнае мернае жыцьцё зь ягонымі лясамі і палямі, засеянымі зернем, жураўлямі, якія ляцяць у сінім небе, і вёскамі, і агародамі, людзьмі, якія радуюцца і ўсьміхаюцца». Акрамя таго, у апісаньні залі гаворыцца пра тое, што «нашая краіна, знаходзячыся ў цэнтры Эўропы, на працягу ўсёй сваёй гісторыі зазнавала нашэсьці ўзброеных ворагаў, як з Захаду, так і з Усходу».



У другой залі паказаны «Сьвет напярэдадні і ў першыя гады Другой сусьветнай вайны», у трэцяй — «Дарога вайны» — прадстаўлены «ўзоры ўзбраеньня і тэхнікі, разьмешчаныя (...) сюжэтна-кампазыцыйным спосабам, дэманструючы, як на працягу Вялікай Айчыннай вайны Чырвоная Армія, атрымліваючы ад савецкай прамысловасьці ўсё больш дасканалую зброю, нарошчвала матэрыяльна-тэхнічную перавагу над агрэсіўным блёкам і завяршыла перамогай самую кровапралітную вайну XX стагодзьдзя», у чацьвертай залі паказаны «Пачатак Вялікай Айчыннай вайны. Абарончыя баі ў Беларусі летам 1941 году. Смаленская бітва. Бітва пад Масквой 1941–42 гг.». У пятай — «Карэнны пералом у ходзе вайны. Савецкі тыл», у шостай — «Нацысцкі акупацыйны рэжым на тэрыторыі Беларусі. 1941–1944 гг.» і прадстаўлена невялікая група матэрыялаў, прысьвечаная Галакосту. У сёмай залі — «Партызанскі рух і антыфашысцкая падпольная барацьба ў Беларусі. Удзел савецкіх партызан у эўрапейскім руху Супраціўленьня 1941–1945 гг.», у восьмай — «Вызваленьне Беларусі. Вызваленьне Эўропы, разгром фашысцкай Германіі, яе саюзьнікаў і мілітарысцкай Японіі», у дзявятай залі — «Беларусь пасьля вызваленьня 1944–1950 гг. Памяць пра вайну».

Увагу многіх прыцягнула дзясятая заля «Нашчадкі Вялікай Перамогі», паколькі ў ёй, акрамя ўсяго іншага, знаходзяцца партрэты Аляксандра Лукашэнкі й прадстаўнікоў сілавых ведамстваў: «Экспазыцыя залі складаецца зь дзьвюх арганічна зьвязаных адна з адной частак. Нашчадкі Вялікай Перамогі аб'ядноўваюць людзей, якія з гонарам выканалі свой воінскі і службовы абавязак, удзельнічаючы ў шматлікіх узброеных канфліктах пасьляваеннага пэрыяду, і сёньня працягваюць абараняць мірнае неба над галавой, межы нашай Радзімы і стваральную працу нашых грамадзян. У аснове структуры экспазыцыі ляжыць тэматыка-храналягічны прынцып: 1950–1989-я гады — лякальныя канфлікты і войны, з 1990 па цяперашні час — «сучасныя слаўныя структуры на абароне краіны», а «асаблівае месца займаюць вітрыны, прысьвечаныя неаб'яўленай вайне ў Аўганістане». Апошняя — заля Перамогі, створаная пад велізарным шкляным купалам, над якім разьвіваецца савецкі сьцяг: «У гэтай залі злучаныя Памяць і Слава пра подзьвіг народу ў гады Вялікай Айчыннай вайны. На мармуровых плітах высечаныя імёны больш за дзьвюх тысяч байцоў і камандзіраў Узброеных сілаў і іншых воінскіх фармаваньняў, падпольшчыкаў і партызан — Герояў Савецкага Саюза»[28]. У гэтай залі праходзяць урачыстыя мерапрыемствы.

Калі параўноўваць структуру экспазыцыі новага музэю з тым, што мы маглі бачыць у старым музэі непасрэдна перад ягоным закрыцьцём, можна заўважыць **пэўныя дыскурсіўныя зрушэньні, зьвязаныя з інтэрпрэтацыяй памяці пра вайну**: гісторыя вайны прадстаўлена ў больш шырокім кантэксьце эўрапейскай гісторыі, шэраг тэмаў асьвятляецца больш падрабязна, у тым ліку і тэма Галакосту, зьменшылася колькасьць ідэалягічных штампаў і гэтак далей. **Але разам з тым мы бачым і іншае**: адсутнасьць крытычнага падыходу да даваеннага пэрыяду жыцьця ў БССР, якаснай рэпрэзэнтацыі падзеяў 1939 году ў Заходняй Беларусі, спэцыфічныя падыходы да экспанаваньня праблемы калябарацыі, адмова ад акцэнту на асабістых гісторыях (хоць і ёсьць элемэнты гісторыі штодзённасьці той эпохі), неахайнасьць экспанаваньня і апісаньня падзеяў, зьвязаных з Галакостам, і іншае. Акрамя таго, інтэрактыўныя кампазыцыі і інсталяцыі, а таксама ўзоры ўзбраеньня, якія павінны стымуляваць цікавасьць наведнікаў, часта ніяк не кантэкстуалізаваныя і ператвараюцца ў самадастатковыя «атракцыёны», але не ў музэйныя аб'екты, якія сумяшчаюць розныя функцыі, у тым ліку і функцыю распаўсюджваньня гістарычных ведаў[29].

Як успрынялі новы музэй наведнікі? Адкрыцьцё музэю ўвайшло ў топ-10 падзеяў у 2014 годзе ў Беларусі па вэрсіі Яндэкса. Наведнікі актыўна робяць selfie на фоне ваеннай тэхнікі і іншых экспанатаў. На жаль, рэпрэзэнтатыўная выбарка меркаваньняў немагчымая, але пошук па блогах і сацыяльных сетках выводзіць на водгукі, у якіх апісваецца зручнасьць фатаграфаваньня з розных ракурсаў, моцнае эмацыйнае ўражаньне ад экспазыцыі, зьдзіўленьне з нагоды таго, што ня ўсе экспанаты старога музэю прадстаўлены[30]. Роскід меркаваньняў досыць вялікі, але заўважна, што новы музэй ператвараецца ў тыповы аб'ект «спажываньня гісторыі» (тэрмін Джэрома дэ Гру), такі ж, як і адкрытая ў 2005 годзе «Лінія Сталіна», якая стала, нягледзячы на ўсе нэгатыўныя гістарычныя канатацыі, адным з самых папулярных турыстычных аб'ектаў у Беларусі.

ЗАМЕСТ ВЫНІКАЎ

Другая сусьветная вайна стала адной з вызначальных падзеяў для гісторыі беларускага грамадзтва. Памяць пра яе пасьля 1945 году неаднаразова цэнзуравалася і рэвізавалася, і гэта адбывалася ня толькі ў СССР, але й было фэномэнам пасьляваеннай гісторыі Эўропы[31]. Шэраг сацыяльных групаў унутры СССР быў пазбаўлены магчымасьці распавесьці пра свой досьвед вайны, які не адпавядаў канонам афіцыйнай культурнай памяці.

У постсавецкай Беларусі мы сутыкаемся з сытуацыяй досыць павольнай трансфармацыі савецкіх узораў памяці пра Другую сусьветную вайну (што мы бачым на прыкладзе новага музэю), але прычына гэтай павольнай трансфармацыі заключаецца ня толькі ў савецкай ідэалягічнай спадчыне. Яе ўплыў заканчваецца, але на зьмену ёй прыходзяць новыя спосабы канструяваньня гістарычнай сьвядомасьці беларускага грамадзтва, у тым ліку пад уплывам ідэалягічных установак беларускай улады. Іх рэалізацыя (мяркуючы па рэакцыі на зьяўленьне новага музэю ў Менску) пакуль што дастаткова пасьпяховая, паколькі гэтая «новая» ідэалёгія зьвяртаецца да масавых пачуцьцяў і жаданьня «быць у гісторыі», праблематычных на фоне сучасных трансфармацый і крызысаў.

Яшчэ адзін рэсурс прыняцьця афіцыйнай вэрсіі памяці пра вайну ў Беларусі — зварот да выкарыстаньня «эмацыйнасьці», да «афэктыўнага мэнэджмэнту» гісторыі, пры якім фактычна адбываецца адмова ад рэфлексіўнасьці з нагоды гісторыі, і замест яе прапануюцца такія «рытуалы» альбо «мнэманічныя аб'екты», што спрыяюць масаваму яднаньню, але гэтая «салідарнасьць, якая ўзьнікае ў працэсе прагматычнага выкарыстаньня сымбалічных формаў мінулага, ня мае пад сабой ні агульнасьці досьведу, ні агульных ведаў гісторыі»[32].

І, парадаксальным чынам, стварэньне новага музэю Вялікай Айчыннай вайны, закліканае зьнішчыць нарастальнае пачуцьцё адчужэньня ад гісторыі і аднавіць эмацыйную сувязь зь мінулым, працуе, хутчэй, як новая форма адчужэньня ад гісторыі, пры якой яна выносіцца за дужкі грамадзкай увагі.

З гэтай сытуацыі ёсьць выйсьце, якое палягае ў пераасэнсаваньні стратэгій адносінаў да гісторыі й стварэньні новай культуры памяці ў Беларусі. У межах гэтай працы неабходна ня толькі пераасэнсаваць савецкі міт пра вайну, але й канцэптуальна зьмяніць уяўленьне пра тое, што такое вайна (выйсьці за рамкі звыклых разваг пра «Гітлера і Сталіна», пра «савецкае» і «нацыянальнае»), і прыкласьці намаганьні для таго, каб формула «мы — пераможцы» не была пераўтвораная ў форму дамінаваньня калектыўнай суб'ектнасьці над усімі іншымі формамі індывідуальнасьці, у тым ліку і пры аналізе гістарычнага мінулага. Гаворка ідзе не пра адмаўленьне «Перамогі», а пра прызнаньне розных формаў суб'ектнасьці, якія мелі месца ў пэрыяд Другой сусьветнай вайны, і новае абгрунтаваньне яе вынікаў у працэсе грамадзкага дыялёгу. Гэты дыялёг ня можа спыніцца, і яго пляцоўкай цалкам мог бы стаць музэй, які не баіцца меркаваньняў сваіх наведнікаў.

[21] Мартынов И. Напишем историю Великой Отечественной войны вместе // Планета-семья. 2012. № 6. С. 15.

[22] Проект «идеологии белорусской государственности» стал реализовываться в 2003 году, см. типичное пособие, изданное для системы высшего образования Беларуси по этому предмету: http://www.grsmu.by/files/university/cafedry/gymanitarnuh-nayk/files/uch_mat/osnovy_knjazev.pdf.

[23] Азаронок С. И., Космач Г. А. Научная концепция экспозиций Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны // Гісторыя і грамадазнаўства. 2013. № 3. С. 12.

[24] Тамсама. С. 12.

[25] На пороге Храма Победы (интервью с директором Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны С. Азаронком) // Беларуская думка. 2010. № 1. С. 57–58.

[26] Тамсама. С. 58.

[27] Тамсама. С. 58.

[28] Апісаньні ўзятыя з даведніка: Белорусский музей истории Великой Отечественной войны. Минск. 2014.

[29] Критический взгляд на новый музей Великой Отечественной войны в Минске (http://n-europe.eu/article/2014/08/25/kriticheskii_vzglyad_na_novyi_muzei_velikoi_otechestvennoi_voiny_v_minske).

[30] Адзін з прыкладаў апісаньня наведваньня музэя, сацсеткі (http://stogova.livejournal.com/584810.html).

[31] Гл.: Джадта Т. Прошлое-чужая страна: миф и память в послевоенной Европе. Часть первая (http://gefter.ru/archive/8882). Часть вторая (http://gefter.ru/archive/9013).

[32] Ушакин С. Вспоминая на публике: об аффективном менеджменте истории (http://gefter.ru/archive/13513).

«LET THE HEROIC DEEDS OF THE NATION LIVE FOR CENTURIES»:

A NEW MUSEUM OF THE GREAT PATRIOTIC WAR AS A FORM OF ALIENATION FROM HISTORY

Alaksiej Bratačkin (Alexey Bratochkin)

On Independence Day July 3, 2014 a new Museum of the Great Patriotic War was opened in Minsk. The ceremony was attended by Belarus President Alexander Lukashenka and Russian President Vladimir Putin, which emphasized not only cultural but also political significance of the event. History of the Second World War still plays an important role in the discourse of political elites of the two countries as well as in the collective historical memory of the Belarusian and Russian society.

After Alexander Lukashenka came to power in 1994, no symbolic breach of the relationships with the Soviet past happened, while references to it had long been part of the political rhetoric. However, with time it has become evident that «re-Sovietisation» of Belarus has its limits, and changes in Belarus are taking place in parallel with the retention of «old» (Soviet) symbols whose meaning is gradually being redefined. One of such examples is a change in the discourse of memory of the Great Patriotic War and its public forms of representation.

Social and political transformations in Belarus with their temporal and semantic gaps clashed with another process, namely, the extinction of communicative «live» memory of the Second World War, instead of which other ways to «remind» the society about its history have appeared. **One of the typical features of the recent time period is the activation of the rhetoric of concern about the history which is often voiced in the discourse of memory of the Second World war both by the representatives of the regime and single individuals.** The rhetoric elements such as *«We can't afford to take away our main achievement — the Great Victory!»*, «We firmly declare the unwillingness to revise the results of World War II», *«Today we have to do everything possible to stop the revision of history»*, are not only part of the political speeches, but are also frameworks for public speculations in social networks.

There comes a question where such an obsession with this rhetoric comes from if to distance from the immediate history of the World War II. It could be assumed that what is meant here is a fundamental public concern about the alienation of history after the collapse of the Soviet Union, which is one of the first manifestations of injury caused by parting with communism. The USSR, its social and political structures, its place in the outside world was perceived by the Soviet society as a result of the action of the «laws of history», according to which once the October revolution happened. After the collapse of the USSR in post-Soviet societies, including Belarus, these ideas were replaced by *a sense of alienation from history.* They are now trying to overcome it by various means...

For Belarus one of the ways how to overcome the sense of alienation from history has among others become the construction of the memory of the Second World War, thus emphasizing by any means the role of Belarus and Belarusians in those events, as well the role in the liberation of Europe.

Those who do it interline themselves in history («world history», «European history»), from which they seem to have been «excluded» in the course of political and other transformations of the second half of the 1980s and early 1990s. Acquisition of the sense of inclusion into history is important because modernity with its problems constantly questions both the place of Belarus in the world and «historical» reason for existence of the whole society and its citizens.

THE HISTORY OF THE «OLD» MUSEUM AND TRANSFORMATION OF ITS EXHIBITION (1942-2014)

Historization the Second World War and the history of the museum began in fact in September 1942 after the exhibition with a symbolic name *«Belarus lives, Belarus struggles, Belarus has been and will be Soviet»* was organized in Moscow on the initiative of the BSSR Communist Party. The collected materials were immediately «interwoven» in the ideological discourse of the Stalinist era. The exhibition was moved to Minsk and became the foundation of the later created Belarusian State Museum of the Great Patriotic War.

On October 22, 1944 the museum was opened in Minsk: *«a portrait of Stalin framed by the Belarusian ornament hanging above the balcony»*. After November 7, 1944 the first exhibition was opened. Museum exhibition was supposed to represent the leading role of the Communist Party in organizing the resistance movement during the Second World War and *«national character»* of the resistance in the occupied territory of Belarus. Soviet army was declared to be the «Army of mass heroism», and this statement remained unchanged until the collapse of the USSR. Changes only took place in the 1990s with the beginning of institutionalization of the independence of Belarus. **However, these political changes didn't result in a complete revision of ideas about the Second World War and Belarus' participation in it** (as compared, for example, with interpretation of war history in the Baltic countries). Only a certain special «nationalization» of war memory occurred with focus rather on the Belarusians than the Soviet people as war participants. In addition, certain topics, which had not been discussed before, became a subject of study.

In 2009 Iryna Varankova, a manager of the museum, published a report in which she spoke about the problems of the museum related to the external context and internal difficulties. One of the problems is the impossibility to use former party ideas about the history of the war and the lack of *«fundamental research on the history of Belarus during the Second World War»* in the modern Belarusian historiography. The events of the Great Patriotic War (exactly this ideologem is most commonly used in Belarus today) became a foundation of the model of collective identity which the political regime of Lukashenka was trying to create after 1994.

The Second World War was exploited by the policy of memory during the rule of Alexander Lukashenka, which to some extent corresponded to the beliefs of the Belarusian society about their own history even if they had been formed under the influence of the Soviet policy of memory. It was President of the country who in 2008 initiated the creation of the new museum of the Great Patriotic War: Lukashenka justified its creation by the fact that *«there are now attempts to take away our victory»*. This expression can be often heard from the president at meetings devoted to the memorial dates of World War II.

CREATION OF THE NEW MUSEUM AND PROBLEMS OF ITS EXHIBITION

The question of museum creation was not discussed in public, just like the content of its exhibition. «The scientific concept of the exhibition of the Belarusian State Museum of the Great Patriotic War» was published in 2013. It contains no references to the historiography of the Second World War, but has a description of «goals and objectives» of the exhibition. These goals and objectives surely do not refer to «the scientific discourse», **but refer to the «discourse of ideology of Belarusian statehood»** instead: the exhibition must *«emphasize the fact that the modern Belarusian statehood is based on ideological and political, social and moral foundation of the Great Victory»*. The goals also involved direct control of historical knowledge: *«to truthfully reflect the events of the terrible war years, to prove that the falsifiers of history will not be able to downplay the significance of the Victory of the Soviet Union and to rehabilitate war criminals»*.

The «guarding» stance to the history of the war is complemented by anti-Western rhetoric described in an interview with the director of the museum Stanislav Azaronak published in 2010 in the main ideological magazine «Belaruskaya Dumka» (the former magazine «The Communist of Belarus»). According to the Director (now ex), *«the West knows almost nothing about partisan movement in Belarus... Why? It's because the whole ideological information machine of the West opposes to it... West consistently destroys all the centres of resistance to Western hegemony. This is done, in particular, with the help of historical falsification. They aim to erase a feeling of a winner from people, to deprive them of their core principle — patriotism»*. Though, this anti-Western rhetoric is combined with the need to also use Western experience in the memorialization of war.

The interview with the director of the museum projects the main belief, that is, *«when we take spiritual relay from veterans we become heirs to the winners. Should this link between the generations break down, especially now, when the last participants of the war pass away, it may become irreparable. If there is no winning nation, there will be defeated nation»*. Such a demagogical concern about the loss of feeling of «being a winning nation» refers us not just to the history of the war as it is, but rather **to the problem of historical subjectivity of the Belarusians**, which after the collapse of the USSR had to be redefined, explaining at the same time the historical problems related to the Second World War. New guidebook of 2014 features the museum as a *«centre for the nation's spiritual circumcision, an institute for patriotic and civil education»*.

If to compare the structure of the museum's exhibition to the one which could have been seen in the old museum before it was closed down, one can note a series of discursive shifts concerning the interpretation of the memory of war: the history of war is represented in a wider context of European history. A number of topics, including the Holocaust, are covered in more detail; there are fewer ideological clichés, and etc. But at the same time we could see lack of critical approach to the pre-war period of life in the Belarusian Soviet Republic, absence of a quality representation of events of 1939 in the Western Belarus, specific approaches to the coverage of the issue of collaboration, rejection to focus on personal stories (although they contain elements of the history of everyday life of that era), inaccuracy in description of events related to the Holocaust, and so on. In addition, interactive compositions and installations as well as models of weapons aimed at provoking the interest of visitors, are often not contextualized and become self-sufficient «attractions» instead of the museum objects that combine different functions, including the function of dissemination of historical knowledge.

The tenth hall «Heirs of the Great Victory» catches special attention of many because it exhibits among other things, the portraits of Alexander Lukashenka and representatives of law enforcement agencies who *«today continue to protect peaceful sky above, the borders of our country and the creative work of our citizens»*. And *«special place is occupied by the showcases devoted to an undeclared war in Afghanistan»*.

What do the viewers think about the museum? The visitors are actively taking *selfie* sagainst the background of the military equipment and other exhibits. Unfortunately, it is not possible to make a representative sample of opinions, but the search results in blogs and social networks link us to the reviews that describe the convenience of taking pictures from different angles, a strong emotional impact of exhibition and a surprise about the fact that not all of the old museum exhibits are displayed. It can be noticed that the new museum is turning into a typical object of «consumption of war», as was the case with the opened in 2005 Stalin's Line which, despite all negative historical connotations, has become one of the most popular tourist destinations in Belarus.

INSTEAD OF THE CONCLUSION

The Second World War became one of the defining events in the history of the Belarusian society. Since 1945 the memory of this event has repeatedly been censored and revised. This was happening not only in the USSR, but was also a phenomenon of the post-war history of Europe. A number of social groups within the Soviet Union were deprived of the chance to talk about their experiences of war that didn't correspond to the official canon of cultural memory. Post-Soviet Belarus has faced a rather slow transformation of the Soviet images of the Second World War memory (as we can see from the example of the new museum). The reason for such a slow transformation is not only Soviet ideological heritage. The policy of memory carried out by the authority of Alexander Lukashenka is yet quite successful, since it appeals to mass feelings and desires to enter «into the history», which is problematic in the situation of current transformations and crises.

Another means how to accept the official memory of the war in Belarus is to appeal to the «emotionality», «the affective mismanagement» of history when one rejects to reflect on history and is offered a «ritual» or «mnemonic objects» instead. Although they contribute to the unity of the mass audience, the «solidarity that arises in the process of pragmatic use of symbolic forms of the past has neither a common experience nor common knowledge of history».

It's a paradox, but the creation of the new Museum of the Great Patriotic War, aimed at destroying the growing sense of alienation between history and the restoration of an emotional connection with the past, **functions rather as a new form of alienation from history**, in which it is taken out of the public consciousness.

Translated from Russian partly.



Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300

Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

МЕРКАВАНЬНЕ

СЯРГЕЙ ХАРЭЎСКІ:

МЫ НЕЗВАРОТНА СТРАЧВАЕМ МАГЧЫМАСЬЦІ

Пра тое, што Другая сусьветная вайна для беларусаў пачалася ў верасьні 1939 году, што адбываліся супольныя нацысцка-бальшавіцкія вайсковыя парады, што тысячы беларусаў ваявалі ў польскай уніформе на два франты, што сотні зь іх палеглі ў Катыні, а іншыя вызвалялі сьвет у войску Андэрса і ў Арміі Краёвай, што быў ня толькі фашыстоўскі, але й партызанскі тэрор супраць мірнага насельніцтва, — цяпер ведаюць у нас адзінкі.

У Беларусі склалася сытуацыя, дзе, з аднаго боку, ёсьць дзіўнаватае выкарыстаньне гістарычнае памяці, калі важная не яна сама, памяць, а яе вэрсія, адаптаваная пад сёньняшнія патрэбы. А з другога — існуе практыка празьмернага мэркантылізму, на падставе чаго можна зьнішчыць любы помнік архітэктуры, музэй ці парк, калі нехта дасьць грошы, ужо сёньня.

Будынак зруйнаванага музэю і **быў такім помнікам архітэктуры ў Дзяржаўным сьпісе гісторыка-культурных каштоўнасьцяў** са студзеня 2001 года, пад шыфрам 1а1Е400632. Ён быў пабудаваны ў 1966 годзе, паводле праекту слынных архітэктараў, удзельнікаў тае вайны — Георгія Бэнэдыктава і Георгія Заборскага. На той час — першы ў сьвеце адмысловы музэй Другой сусьветнай вайны і найбуйнейшае ў СССР сховішча ваенных экспанатаў і артэфактаў. Гэта ўжо быў пэўны брэнд Менску — адзін з найвялікшых музэяў вайны ў сьвеце!

Кошт матэрыялаў, укладзеных у будаўніцтва, быў неверагодна вялікім. Нічога блізкага па якасьці матэрыялаў сёньня ўзьведзена ўжо ня будзе. Музэй заняў важнае месца ў горадабудаўнічым ансамблі цэнтра сталіцы. Абапал яго ўтварылася найкаштоўнейшая, як для цэнтру горада, зялёная зона... Архітэктурнае аблічча таго старога будынку крытыкавалася адпачатку, бо ня ўсё архітэктарам тады далі ўвасобіць. У беларускай і ў маскоўскай крытыцы яго вельмі жорстка ганьбілі. Каб адрозьніць гэты будынак ад заводзкага цэху, нахлабучылі зьверху лёзунг *«Подвигу народа жить в веках!»*. Відавочна, пабудова патрабавала апэратыўнага ўмяшаньня архітэктараў і дызайнэраў з мэтаю дацягнуць ягоны ляпідарны выгляд да харызматычнага вобразу Палацу прафсаюзаў, але шануючы памяць яго першых стваральнікаў і наведнікаў. Аднак у старога будынка была духоўная каштоўнасьць. Экскурсіі там вадзілі сапраўдныя вэтэраны вайны, партызаны, ахвяры канцлягераў і вязьні гета. Гэтае месца было намоленае. Там жыла рэальная памяць пра рэальных герояў і ахвяраў. І гэта рабіла магутнае ўражаньне на наведнікаў. За паўстагодзьдзя існаваньня музэю будынак набрыняў гістарычнай, мэмарыяльнай каштоўнасьцю. Менавіта ў гэты будынак прыходзілі і савецкія вэтэраны, і дэлегацыі зь Нямеччыны ды Аўстрыі.

Адна памылка пацягнула за сабою наступную. Новы музэй усадзілі ў старым парку, што быў адкрыты акурат у першы ж дзень вайны ў 1941 годзе. Адпаведна, тым дрэвам было больш як 70 гадоў і яны памяталі ўсё... Парк быў сам па сабе ўнікальным помнікам, дзе можна распавядаць вусьцішную гісторыю, як моладзь прыйшла на адкрыцьцё і была накрытая бамбёжкаю. Другая памылка — гэтае месца далёка ад цэнтру. Пешкі госьць сталіцы, турыст туды ня пойдзе.

Вынас з цэнтру, на падставе крайняга мэркантылізму, знакавых культурных аб'ектаў — адна з самых вялікіх праблемаў Менску.

Музэй разьмясьцілі на праспэкце Пераможцаў адмыслова, на маршруце да Палацу Незалежнасьці й рэзыдэнцыі ў Драздах. Калі ўжо на тое пайшло, рэальны манумэнт памяці варта будаваць у саміх Драздах. Бо там быў адзін з самых страшных канцлягераў, там кожная сотка зямлі палітая крывёю савецкіх ваеннапалонных, а таксама тысяч габрэяў з многіх куткоў сьвету... Яшчэ адна вялікая памылка — згуба пляцоўкі на месцы старога музэя вайны. Бо яна павінна была выконваць дзьве самыя важныя ролі — служыць грамадзтву й быць агульнадаступнаю ды зьберагаць памяць пра паўсотгадовую традыцыю месца. У гэтым сэнсе любы праект ягонай рэканструкцыі пад грамадзкія й культурныя патрэбы — пад Нацыянальную галерэю, Музэй прыроды, шматфункцыянальны выставачны цэнтар — быў бы дарэчны, каб захаваўся маштаб будынка, зацішная непраезная зона вакол яго, старыя прысады й зялёны двор, каб быў забясьпечаны вольны доступ на дах, адкуль колісь раскрывалася самая лепшая панарама Менску.

Але ў выніку дзеяньняў уладаў **мы незваротна страчваем гэтыя магчымасьці**. Тое месца больш ня будзе мець колішняга грамадзкага, культурнага, экалягічнага значэньня. І віду з даху шкада невераемна...



Яўген Шадко. Аб'ект. Праект «Becoming an artist». 2013
Jauhien Šadko. Object. Becoming an artist project. 2013

SIARHIEJ CHAREŬSKI:

CULTURE AND ART HISTORIAN, ABOUT NEW NATION MUSEUM OF GREAT PATRIOTIC WAR IN MINSK

Nowadays only few people know that for the Belarusians the World War II started in September 1939, that there were joint Nazi-Bolshevik military parades, that thousands of Belarusians fought wearing Polish uniform on two fronts, that hundreds of them perished in Katyn and others liberated the world in the Anders' Army and in the Polish Home Army, that the terror against the civilians was struck not only by fascists but also by partisans themselves.

In Belarus at the moment there is a situation characterized by a peculiar use of historic memory, when not the memory itself but its version adapted to the current needs is important.

On the other hand, we observe excessive commercialism in practice, which is widely used as an excuse for the destruction of any architectural monument, museum or park if anyone invests any money into this already today. Since January 2001 the building of the demolished museum had been such an architectural monument in the State List of Historical and Cultural Heritage under the code 1a1E400632. It was erected in 1966, according to the project of Georgiy Benediktov and Georgiy Zaborski — famous architects and war participants. At that time **it was the world's first special museum of the World War II and the Soviet Union's largest repository of military exhibits and artifacts**. Moreover, this was a particular brand of Minsk — one of the largest war museums in the world! The cost of construction materials was incredibly high. Today nothing close to the quality of the materials used then is likely to be built. The building took an important place in the capital's urban ensembles. On either side of it a green zone was formed being most valuable for the city center...

The architectural exterior of that old building faced immediate criticism, as soon as it was built, because the architects had not been allowed to put all their ideas into life. It was severely criticized by the Belarusian and Moscow critics. To distinguish the building from the factory, it was crowned by the slogan «The people's feat will live forever». Obviously, the building required a timely intervention of the architects and designers in order to make its lapidary look *match* the charismatic image of the Palace of Trade Unions, at the same time not losing the respect to those who were its first creators and visitors. However, **the old building had a spiritual value**. The excursions were held by real veterans, former concentration camps victims and ghetto prisoners. It got the atmosphere of a charismatic icon. A real memory of real heroes and victims was living there. And it produced a powerful impression on the visitors. For half a century of the museum's existence the building obtained historical and commemorative value. Both Soviet veterans and delegations from Germany and Austria attended the building.

One mistake caused another — the new museum was squeezed into the old park, which opened just in the first day of the war in 1941. And, accordingly, those trees were more than 70 years old and they did remember everything... That park was a unique monument itself, where one can tell terrible stories of how young people gathered to inaugurate the park and were caught in the bombing. The second mistake was linked to a big distance between this place and the center. A guest who has arrived to visit the city, a tourist will not reach it on foot. Relocating the iconic cultural sites away from the city center, guided by the extreme mercantilism, is one of the biggest problems in Minsk. The museum was purposefully located on Winners Avenue, on the route to the Palace of Independence and to the residence in Drazdy. If it comes to that, a real monument to the memory must be built in Drazdy itself. Because it was in that area where one of the worst concentration camps, where each acre of land was covered by the blood of Soviet prisoners of war, as well as of thousands of Jews from many parts of the world was situated.

The loss of the site of the old War Museum is an another big mistake. After all, it had to perform two very important roles — being available the public, to serve its needs and to commemorate a 100-years' tradition of the place. In this sense, any project of its reconstruction which would meet social and cultural needs (transformation into the National Gallery, the Museum of Nature, a multifunctional exhibition center) would be appropriate to preserve the scale of the building, a secluded surrounding area with no carriageway, old alleys and a green courtyard to ensure a free access to the roof, which once used to reveal the best view of Minsk.

But, as a result of the authorities' actions we are irrevocably losing these opportunities. **This place will no longer have the old social, cultural and environmental values**. And I feel terribly sorry for the loss of the view from the rooftop.



Яўген Шадко. Акалічнасьць. Праект «Структурызацыя». 2013
Jauhien Šadko (Jauhien Shadko). Circumstance. Structuring project. 2013

Яўген Шадко. Face off

Jauhien Šadko (Jauhien Shadko). Face off

Трасьцянец: у чарзе па памяць

Вольга Бубіч

У 11 кілямэтрах ад Менску па Магілёўскай шашы знаходзіцца гіганцкі трасьцянецкі сьметнік. Прамзона, ачышчальныя збудаваньні, сьмецьцевая яма... І дагэтуль няшмат беларусаў ведае, што пад кучамі адкідаў знаходзяцца парэшткі больш за дзьвесьце тысячаў закатаваных людзей, зьнішчаных нацыстамі ў лягеры сьмерці Трасьцянец падчас Другой сусьветнай вайны.

Канцэнтрацыйны лягер Трасьцянец у гады вайны аб'ядноўваў некалькі месцаў масавага зьнішчэньня людзей: урочышча **Благоўшчына** — месца масавых расстрэлаў; лягер — побач зь вёскай **Малы Трасьцянец**; урочышчы **Шашкоўка** — месца масавага спаленьня людзей. Агульная плошча — каля 205 гектараў[1]. Зь вясны 1942 году лягер пачаў прымаць партыі зьняволеных: палонных чырвонаармейцаў, партызанаў, падпольшчыкаў, габрэйскіх жыхароў. Сюды ж прывозілі для зьнішчэньня эшалёны зь мірнымі грамадзянамі Аўстрыі, Польшчы, Чэхаславаччыны, Францыі й Нямеччыны. Дзейнічаў лягер да канца чэрвеня 1944 году.

Больш за паўстагодзьдзя лёс гэтых людзей заставаўся нязручнай тэмай для размоваў, але цалкам зручнай — для маўчаньня ўладаў. І шматкроп'е ў гісторыі чацьвертага па велічыні лягеру сьмерці ў Эўропе, які стаяў у адным шэрагу з такімі крывавымі канцэнтрацыйнымі лягерамі, як Асьвенцім, Майданэк і Трэблінка, абумоўлена ня толькі складанасьцямі вызначэньня дакладных лічбаў загінулых. Афіцыйна на сёньняшні дзень гэта 206,5 тысячаў чалавек. Аднак у 1995 годзе Ала Ванькевіч, вучоная сакратарка Беларускага дзяржаўнага музэю гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, намесьніца старшыні гісторыка-мэмарыяльнага фонду «Трасьцянец», апублікавала іншыя лічбы — 546 тысячаў чалавек. У сваёй заяве яна кіравалася дакумэнтамі Надзвычайнай дзяржаўнай камісіі й Менскай абласной камісіі садзейнічаньня працы ЧГК ад 14 ліпеня — 13 жніўня 1944 году, дзе засьведчана: «Камісія, улічваючы паказаньні сьведак, колькасьць і памеры магілаў, колькасьць трупаў і аб'ём попелу й костак у магілах, лічыць, што, паводле самых мінімальных падлікаў, у раёне лягеру Трасьцянец фашысцкімі людаедамі зьнішчана 546 тыс. чалавек, зь іх у 34 магілах пахаваныя парэшткі (попел і косткі) 476 тыс. чалавек, у печы спалена 68 чалавек, і ў адрынах і на бярвёнах спалена 2 тыс. чалавек»[2].

Аднак, на думку беларускіх гісторыкаў[3], у Трасьцянцы каралі сьмерцю ня толькі нацысты. На пачатку вайны, у ноч з 24 на 25 чэрвеня 1941 году, у гэтым раёне савецкія ўлады расстрэльвалі зьняволеных менскіх турмаў. Адна калёна вязьняў была расстраляная на 11-м кілямэтры Магілёўскай шашы, а другую, у тым ліку вязьняў Каўнаскай турмы, расстралялі праз два дні, ужо пад Чэрвенем. Менавіта жаданьнем савецкіх уладаў схаваць гэты факт вядомы беларускі гісторык, дасьледчык сталінскіх рэпрэсіяў **Ігар Кузьняцоў** тлумачыць зьяўленьне на месцы лягеру Трасьцянец буйнамаштабнага сьметніку. «*А вы не задумваліся, чаму на самым сьвятым для беларусаў памятным месцы літаральна пасьля вайны зрабілі сьметнік? У 1950 годзе прымаецца пастанова Саўміну СССР аб увекавечаньні памяці лягеру Трасьцянец, у 1955-м — другая пастанова аб мэмарыялізацыі, а ў 1956-м на гэтай тэрыторыі раптам ствараецца гарадзкі сьметнік. І «пасадзілі» яго роўненька па контуры (!) межаў расстрэльнай зоны НКУС. Ня проста ў лесе, а выразна па межах перадваенных расстрэлаў. Гэта была самая сакрэтная расстрэльная апэрацыя на тэрыторыі Беларусі. І трэба было яе надзейна падстрахаваць, таму пасьля пастановаў аб мэмарыяле сьпешна накрылі гэтае месца сьметнікам. Раскапаць яго ўжо немагчыма*»[4], — камэнтуе Ігар Кузьняцоў.

...Забыцьцё. На месцы агульнай магілы бязьвінна загінулых замест музэю памяці — горы сьмецьця, пустаты, шалупіньня павярхоўнасьці нашых будняў, існаваньня без каранёў, без адказаў на самыя галоўныя, пазачасавая пытаньні чалавека, у якога ўсё менш падставаў быць напісаным зь вялікай літары... Крыху ўбаку ад месца бесчалавечных забойстваў помнік усё ж ёсьць. Гэта маленькі каменьчык савецкіх часоў з надпісам: «150 000». Менавіта такая лічба фігуравала тады для азначэньня колькасьці ахвяраў Трасьцянецкага лягеру — з мэтаю зьменшыць маштаб трагедыі. Ёсьць яшчэ некалькі «сьціплых» знакаў: на ўскрайку лесу Шашкоўка, на месцы расстрэлу й спаленьня ў печах 50 тысячаў чалавек (помнік пастаўлены ў 1966 годзе), у Малым Трасьцянцы (1965) і на алеі побач з Партызанскім праспэктам і вёскай Вялікі Трасьцянец (1963). Але, зразумела, гэтага недастаткова. Маштабная трагедыя зьнішчэньня чалавечай годнасьці яшчэ ня сталася тым, чым паводле лёгікі маралі й маральнасьці павінна была стаць, — пазачасавым урокам, адказам на любую спробу заяваў пра перавагу аднаго народу над іншым, гучным папярэджаньнем спыніцца, пакуль ня стала занадта позна.

Важнасьць мэмарыялізацыі памяці заўсёды разумеў беларускі архітэктар **Леанід Левін**, чалавек, які зрабіў рэалізацыю гэтай мэты сэнсам сваёй творчасьці. Пасьля сыходу Леаніда Левіна з жыцьця ў 2014 годзе нам засталіся спраектаваныя ім комплексы «Хатынь» (1969), «Яма» (на тэрыторыі Менскага гета, 2000-я), «Чырвоны Бераг» (у памяць дзяцей, якія загінулі ў Вялікай Айчыннай вайне і ў выніку Чарнобыльскай катастрофы, — на месцы дзіцячага канцлягеру, г. п. Чырвоны Бераг Жлобінскага раёну, 2006), мэмарыяльныя комплексы вязьням гета ў Слуцку й загінулым габрэям г. п. Гарадзея, «Шунёўка» (мэмарыяльны комплекс «Праклён фашызму») і шмат іншых. Апошнім, нясконченым, праектам архітэктара сталася «Благоўшчына» — тое самае, усімі забытае, месца, якое знаходзіцца ў 3,5 км ад Малога Трасьцянца, дзе пахаваныя сотні тысячаў людзей.

Дачка архітэктара, **Галіна Левіна**, сёньня ўзначальвае творчую майстэрню бацькі й разам з групай скульптараў і мастакоў робіць усё магчымае, каб мэмарыял быў узьведзены. Асаблівасьцю актуальнай сытуацыі па Трасьцянцы зьяўляецца той факт, што афіцыйныя дзяржаўныя конкурсы былі праведзеныя выключна на будаўніцтва так званай «уваходнай групы» помніку, то бок толькі месца, куды нацысты прывозілі палонных. Але ідэя Леаніда Левіна палягала якраз у тым, каб пабудаваць цэлы комплекс, які ахопліваў бы тэрыторыю, большую за 100 гектараў, і ўлучаў

[1] Hoffmann J. «Action 1005» — Covering the Tracks of Mass Crimes in Maly Trostenets by German Perpetrators // The Trostenets extermination site within European commemoration. Materials from the Minsk international conference 21th — 24th March 2013. S. 20 (http://www.ibb-d.de/fileadmin/user_upload/pdf-2013-trostenez/trostenets_english.pdf).

[2] «Тростенец» — четвертый по величине лагерь смерти в Европе. БЕЛТА (http://www.belta.by/ru/articles/dossier/Trostenets--chetvertyj-po-velichine-lager-smerti-v-Evrope_i_872.html).

бы ўсе чатыры часткі: пункт прыёму вязьняў; дарогу, уздоўж якой іх вялі ў лягер; тэрыторыі, дзе знаходзіліся аб'екты інфраструктуры лягеру; а таксама само месца забойстваў — калектыўную магілу ва ўрочышчы Благоўшчына.

Праект майстэрні Леаніда Левіна быў упершыню прадстаўлены грамадзкасьці ў сакавіку 2013 году ў Менскім міжнародным адукацыйным цэнтры імя Ёганэса Раў (ММАЦ) падчас Міжнароднай канфэрэнцыі «Лягер сьмерці Трасьцянец у эўрапейскай памяці», дзе аўтар агучыў і пафілязофску абгрунтаваў сымбалізм мастацкіх элемэнтаў свайго твору. Гэтая канфэрэнцыя была праведзеная па ініцыятыве эўрапейскага боку, а партнэрамі мерапрыемства выступілі Дортмундзкі міжнародны адукацыйны цэнтар і грамадкае аб'яднаньне «Заўсёды памятаем Трасьцянец» (Вена, Аўстрыя). Беларускі бок прадстаўляла «Гістарычная майстэрня ў Менску», якая з 2002 году займаецца разьвіцьцём і рэалізацыяй праграмаў гістарычнай адукацыі, а таксама падтрымкай новых тэндэнцыяў у дасьледаваньні ваеннай гісторыі й акупацыі Беларусі ў беларускай і нямецкай гістарыяграфіі.

Паводле ідэі Леаніда Левіна, архітэктурным вырашэньнем першай пляцоўкі мэмарыялу павінен стаць памятны комплекс у выглядзе пакінутых валізак, які падкрэсьлівае той факт, што эшалёны зь людзьмі прыбывалі з розных краінаў у Трасьцянец з багажом, — ахвяры меркавалі, што іх запрасілі асвойваць новыя ўсходнеэўрапейскія тэрыторыі. Валізкі выступаюць сымбалем забранага дому, таго, што заставалася ад саміх людзей пасьля таго, як яны пераступалі парог лягеру. За пляцоўкай плянуецца алея з чырвонай дарогай, якая б вяла наведвальнікаў комплексу скрозь шэраг чыгуначных вагонаў з выгравіраванымі імёнамі ахвяраў лягеру сьмерці ўсярэдзіне. У канцы алеі — вялікая пляцоўка са скульптурамі перакуленых аб'ектаў — дрэваў і хатаў. Такім чынам, паводле задумы Левіна, паказваецца парадокс вайны. Якое дрэва можа расьці каранямі ўверх? Як можна жыць у перакуленай хаце? Тое немагчыма гэтаксама, як і чалавечая лёгіка адмаўляецца ўспрыняць мажлівасьць існаваньня канцлягераў і ўвогуле ідэю перавагі адных народаў над іншымі, якая давала б ім права зьнішчаць людзей. Напрыканцы алея прыводзіць наведвальнікаў да прорвы — пустой круглай пляцоўкі чорнага колеру.

Галіна Левіна, камэнтуючы ідэю бацькі, падкрэсьлівае неабходнасьць пераасэнсаваць традыцыйны «кропкавы» падыход, характэрны для савецкай сыстэмы мэмарыялізацыі месцаў памяці. Імкненьне да ўзьвядзеньня мэмарыяльнага комплексу з мэтаю ўвекавечыць менавіта прастору характэрнае для ўжо рэалізаваных праектаў Леаніда Левіна. Комплекс «Хатынь» — напэўна, самы вядомы прыклад. У такога кшталту комплексах акцэнт робіцца на доўгачасовым знаходжаньні наведвальніка ў асаблівым для гісторыі месцы, на зьдзяйсьненьні там пэўных дзеяньняў (рытуалаў), якія даюць магчымасьць адчуць, прасякнуцца атмасфэрай гэтага месца, задумацца пра сымбалічны сэнс разьмешчаных там мастацкіх аб'ектаў. Гаворка ідзе не пра сухую фармальную падачу фактаЛёгіі, а пра стварэньне пэўнай эмацыйнай прасторы для новых пакаленьняў. *«Бо падобнага кшталту мэмарыяльныя комплексы*, — упэўнены адзін са скульптараў творчай групы Леаніда Левіна **Аляксандар Шапо**, — *ствараюцца не для цяперашняга пакаленьня, а для тых, хто прыйдзе пасьля нас»*.

«Трасьцянец — гэта ня толькі адзін участак, гэта некалькі тэрыторыяў з пэўнымі функцыямі, — кажа Галіна Левіна. — Месца, куды прывозілі людзей, дзе іх сартавалі, адбіралі рэчы, дарога, па якой іх вялі ў лягер, і само месца пакараньня й пахаваньняў, — і ўсе яны павінны абавязкова прысутнічаць у мэмарыяле. Гэта быў сцэнар зьнішчэньня, які павінен быць рэканструяваны для наведвальнікаў. Кропкавага элемэнту тут проста ня можа быць, таму што на гэтай вельмі вялікай тэрыторыі кожны квадратны мэтар мае сваё гістарычнае й чалавечае значэньне. Бо памяць — гэта не высакаякаснае брукаваньне дарожкі, гэта нешта іншае…»

Акрамя прэзэнтацыі ў Менскім міжнародным адукацыйным цэнтры, праект майстэрні Левіна быў паказаны й у розных гарадах Нямеччыны, якія творчая майстэрня наведала, каб сустрэцца са сваякамі дэпартаваных адтуль і зьнішчаных у Трасьцянцы габрэяў. Паводле дадзеных, апублікаваных у беларускай прэсе, бюджэты гэтых гарадоў вылучылі на праект комплексу больш за 500 тысячаў эўра[5]. У 2013 годзе праект мэмарыялізацыі «Благоўшчына» быў ухвалены радаю Камітэту архітэктуры й горадабудаўніцтва, але ягоны кошт ацэнены ў 9–10 мільёнаў эўра (!)[6]. Таму рэалізацыя праекту падзеленая на дзьве часткі. Над узьвядзеньнем манумэнту ў Трасьцянцы («уваходная група») ужо вядуцца працы, комплексы «Шашкоўка», дзе былі крэматоры, і «Благоўшчына» адкладзены на няпэўны час.

«На жаль, так складаецца нейкая лёгіка нашага жыцьця, што праект не вылучаюць у першую чаргу, — камэнтуе Галіна Левіна. — *Перадусім пад праектаваньне трапляе непасрэдна тэрыторыя, дзе знаходзіўся сам лягер. Благоўшчына — месца масавых пахаваньняў — апынулася ў нейкай "чарзе". На наш погляд, і я асабіста глыбока ў гэтым перакананая, у захаваньні памяці ня можа быць чэргаў. Мы й так 70 гадоў стаім у "чарзе". Зразумела, што пытаньне фінансаваньня важнае, але пытаньне памяці, на мой погляд, не павінна залежаць ад грошай»*.

У конкурсе на «ўваходную групу» перамог аўтарскі праект скульптара Канстанціна Касьцючэнкі «Брама памяці», прадстаўлены інстытутам «Мінскпраект». Дзесяціметровая скульптура будзе паказаная ў траўні 2015 году ў межах урачыстых мерапрыемстваў на месцы, дзе 8 чэрвеня 2014 году прэзыдэнт Рэспублікі Беларусь заклаў памятную капсулу.

Які далейшы лёс маштабнага й глыбока асэнсаванага праекту майстэрні Левіна, што ўжо атрымаў міжнароднае прызнаньне экспэртаў? Сама Галіна выказвае надзею на тое, што, пераадолеўшы ўсе бюракратычныя перашкоды, ён «у вызначаным парадку» пройдзе экспэртызу й пачне рэалізоўвацца ў 2016 годзе. *«Так склалася сытуацыя… Але другая чарга ў нас усё ж ёсьць… Выходзіць, што мы зноў стаім у чарзе. Як калісьці яны, вязьні лягеру, стаялі ў чарзе… па сьмерць. Толькі нашая чарга зараз — за памяцьцю. А мы сёньня павінны памятаць усіх»*.

Падчас цырымоніі закладкі капсулы, акрамя прадстаўнікоў беларускай дэлегацыі, прысутнічала больш за сотню замежных гасьцей з Аўстрыі, Нямеччыны, Ізраілю, Польшчы, Чэхіі, ЗША й іншых краінаў — усе яны хацелі выканаць свой абавязак памяці. Пасьля афіцыйнай цырымоніі замежныя сваякі тых, хто загінуў тут 70 гадоў таму, адправіліся ў Благоўшчыну, месца безназоўнай магілы сваіх продкаў, каб ускласьці кветкі й ушанаваць памяць бязьвінных ахвяраў. Скульптар Аляксандар Шапо, які прысутнічаў на цырымоніі, прыгадвае цяжкую напружаную атмасфэру, якою ў той дзень быў прасякнуты лес. Унукі расстраляных, закатаваных альбо спаленых жыўцом вязьняў прывезлі з сабой сьпісы з імёнамі продкаў. Пад пранізьлівую мэлёдыю скрыпкі лямінаваныя паперы жоўтага колеру разам з кветкамі былі прывязаныя да ствалоў дрэваў…

Зноў паўстае пытаньне, чаму беларусы так абыякава ставяцца ня толькі да сваёй агульнай гісторыі, але й да асабістай. Чаму ахвяры зь беларускага боку й да гэтай пары збольшага застаюцца ананімнымі, схаванымі пад абстрактнымі лічбамі з мноствам нулёў?

Чаму праект мэмарыялу так і не атрымаў паўнавартаснага грамадзкага абмеркаваньня, а ўсе пытаньні вырашаліся за зачыненымі дзьвярмі? Складаецца ўражаньне, што рэалізацыя праекту — не маральны абавязак жыхароў гэтага месца, ня іхняе шчырае жаданьне, але чыйсьці прымус, загад «зьверху»? І здаецца, што пра вусьцішныя падзеі тых часоў хвоі гэтага лесу захоўваюць больш успамінаў, чым мясцовыя людзі, якія пагадзіліся са сьметнікам на месцы трагедыі альбо наўмысна замоўчваюць жудасныя лічбы й факты.



Яўген Шадко. Сэрыя аўтапартрэтаў. Праект «Becoming an artist». 2013
Jauhien Šadko (Jauhien Shadko). Self-portrait series. Becoming an artist project. 2013

[3] Борель Е. Неразгаданные тайны Тростенца // ЕўраБеларусь. 2.02.2015 (http://eurobelarus.info/news/society/2014/04/24/nerazgadannye-tayny-trostentsa.html).

[4] Тамсама.

[5] 150 000 эўра, акрамя таго, 150 000 эўра — ад нямецкага фонду «Biteg», 200 000 — ад нямецкага фонду па доглядзе за вайсковымі пахаваньнямі, і яшчэ 10 000 — ад гамбурскага фонду «Zeit». Гл.: Стоимость строительства мемориала в Тростенце составит около 10 млн евро // TUT.BY. 28.03.2014 (http://news.tut.by/society/392837.html).

[6] Паводле меркаваньня асобных гісторыкаў і экспэртаў, гэтая лічба завышаная. Праект магчыма зьдзейсьніць нашмат меншымі сродкамі. Гл.: Борель Е. Неразгаданные тайны Тростенца // ЕўраБеларусь. 2.02.2015 (http://eurobelarus.info/news/society/2014/04/24/nerazgadannye-tayny-trostentsa.html).



Яўген Шадко. Сэрыя аўтапартрэтаў. Праект «Becoming an artist». 2013

Jauhien Šadko (Jauhien Shadko). Self-portrait series. Becoming an artist project. 2013

TRASCIANIEC: QUEUEING FOR MEMORY

11 kilometers from Minsk if you drive along Mahiloŭ highway you will find a huge Trascianiec (Trostenets) dump. Industrial zone, treatment plants, a garbage pit... Still only few Belarusians know that under those piles of waste there are the remains of more than two hundred thousand people tortured and murdered by the Nazis in the death camp «Trascianiec» in the times of the Second World War.

«Trascianiec» concentration camp during the Second World War included several places of mass destruction: the tract of **Błahaŭščyna** — a place of mass executions; the camp near the village of **Maly Trascianiec**; the tract of **Šaškoŭka** — a place of mass burning of people. The total area was about 205 hectares[1]. Since the spring of 1942, the camp started to receive prisoners: the Red Army militaries, guerrillas, underground fighters, Jewish residents. Civilians from Austria, Poland, Czechoslovakia, France and Germany were also brought there for destruction transported by trains. The camp had been functioning until the end of June 1944.

For more than half a century, the fate of the people murdered there remains in the official circles an uncomfortable topic for conversation, but somehow quite comfortable — for keeping silent. And the open end in the story of the fourth-largest extermination camp in Europe, which stands in the same line with such cruel concentration camps as «Auschwitz», «Majdanek» and «Treblinka», is caused not only by the difficulty of discovering the exact numbers of the victims. Officially, the today's figure is 206 500. However, in 1995 Alla Vańkievič, academic secretary of the Belarusian State Museum of the Great Patriotic War, Deputy Chairman of the historical and memorial fund «Trascianiec», published different figures — 546 000 people. Her statement was based on the documents of the Extraordinary State Commission for Investigation of Nazi Crime and the Minsk Regional Commission for the Facilitation of the Work with the ESC from 14 July to 13 August 1944, where it was said: *«Taking into account the witnesses' testimony, the number and size of the graves, the number of corpses, the amount of ash and bones found in the graves in the area of «Trascianiec» concentration camp, the Commission asserts that minimum estimated figures of the victims of the Nazi cannibals are as follows: 546 000 people. In 34 graves the remains (ash and bones) of 476 000 people were buried, 68 were burned in furnaces and 2 000 — in barns»*[2] .

However, the Belarusian historians[3] assume that in «Trascianiec» not only the Nazis were executing people. At the beginning of the war, in the night of June, 24 1941 in that area the Soviets shot Minsk prisoners. One column of prisoners were shot on the 11th kilometre of Mahiloŭ highway, and the other one, including Kaunas prisoners, was executed two days later, already near Červen town. It is the intention of the Soviet authorities to conceal this fact which, according to the opinion of the famous Belarusian researcher of Stalinist repressions **Ihar Kuzniacoŭ** (Igor Kuznetsov), explains the appearance of the large-scale dump at the same place where «Trascianiec» extermination camp used to be located. *«Haven't you wondered why in the most holy memorable place for the Belarusians just after the war the dump suddenly appeared? In 1950 the resolution of the USSR Council of Ministers to perpetuate the memory of «Trascianiec» extermination camp was adopted, in 1955 - the second resolution on memorialization, and in 1956 in exactly the same spot the city dump was suddenly created. And its contour (!) coincided exactly with the borders of the NKVD prewar shooting zone. Not just in the woods, but following a clear boundary of the prewar shootings. It was the most secret firing operation on the territory of Belarus. And it was necessary to insure its safety, so after the decisions on the memorial construction, it was hastily covered by the dump. To get deeper into the ground is no longer possible»*, — **Ihar Kuzniacoŭ** comments[4].

...Oblivion. At the site of the common burial of the innocent victims instead of a museum of memory there are mountains of waste. Mountains of the emptiness, the husk of superficiality of our everyday life, of our rootless existence, of the absence of answers to the most important, timeless questions posed by man who has less and less reasons to write his name with a capital letter... A little bit farther from the place of the inhuman murders there actually is a monument. It is a small stone dating back into the Soviet past with the figure of 150. 000 victims written on it. It is this number which was then used to indicate the number of «Trascianiec» concentration camp victims in order to belittle the scale of the tragedy. There are some more «modest» signs of the tragedy nearby: in the Šaškoŭka woods, at the place of the execution and burning of 50 000 people (the monument was erected in 1966), in Maly Trascianiec (1965), in the alley next to the Partyzanski Avenue and the village of Vialiki Trascianiec (1963). But of course it is not enough. The enormous tragedy of the human dignity destruction so far has not become something that, according to the logic of any morale and morality, it was supposed to – a lesson to be learnt, a response to any attempt of claims about the superiority of one nation over another, a loud warning to stop until it is too late.

The Belarusian architect **Leanid Levin** had always realized the importance of the memory memorialization and became a person who made reaching this goal the essence of his own creative life. Before he passed away in 2014 he had left us numerous projected and implemented memorials, among which there is «Khatyn» (1969), «The Pit» (at the Minsk ghetto territory, the 2000s), «Čyrvony bierah» (a memorial dedicated to the children who perished in the Great Patriotic War and the Chernobyl disaster, at the site of the children's concentration camp, in the town of Čyrvony bierah, Zhlobin district, 2006), memorial complexes to ghetto prisoners in Slutsk and to murdered Jews in the town of Gorodeya, «Shunjouka» (the memorial complex «The Curse of Fascism») and many others. The architect's last, unfinished project was «Błahaŭščyna» — that very place forgotten by everyone, 3.5 km from Maly Trascianiec, that had buried hundreds of thousands of people.

Halina Levina, the architect's daughter, now heads the creative studio of her father and, together with a group of sculptors and artists, does her best to have the memorial erected. The peculiarity of the current situation on Trascianiec is the fact that the official state contests were held only for the construction of the so-called «entrance group» of the memorial that is only to memorialize the spot where the Nazis used to bring the captives. While Leanid Levin's idea was to erect the whole memorial complex that would cover the territory of more than 100 acres and include all four parts: the place where the captives were brought, the road along which they were moved, the territory of the camp's infrastructure and the very place of execution — the common burial in Błahaŭščyna.

Leanid Levin's studio's project was first presented to the public in March 2013 in Johannes Rau International Centre for Education and Exchange in Minsk (ICEE) during the international conference «The Trascianiec Extermination Site within European Commemoration», where he articulated and philosophically grounded the symbolism of the artistic elements present in it. The conference was held

[1] Jens Hoffmann. «Action 1005» — Covering the Tracks of Mass Crimes in Maly Trascianiec by German Perpetrators. // The Trascianiec extermination site within European commemoration.Materials from the Minsk international conference 21th-24th March 2013. P. 20. // http://www.ibb-d.de/fileadmin/user_upload/pdf-2013-trostenez/Trascianiec_english.pdf

[2] «Тростенец» — четвертый по величине лагерь смерти в Европе. БЕЛТА // http://www.belta.by/ru/articles/dossier/Trascianiec---chetvertyj-po-velichine-lager-smerti-v-Evrope_i_872.html

[3] Елена Борель. Неразгаданные тайны Тростенца // ЕўраБеларусь: //eurobelarus.info/news/society/2014/04/24/nerazgadannye-tayny-trostentsa.html

[4] Елена Борель. Неразгаданные тайны Тростенца // ЕўраБеларусь. 2.02.2015 // http://eurobelarus.info/news/society/2014/04/24/nerazgadannye-tayny-trostentsa.html

following the initiative of the European side supported by the Dortmund International Educational Centre and Austrian civil initiative «IM-MER». The Belarusian party was presented by «Laboratory of History» in Minsk, which since 2002 has been actively developing and implementing historical education programs, as well as supporting new tendencies in researching war history and occupation of Belarus in Belarusian and German historiography.

According to **Leanid Levin**, the architectural design of the first site of the complex should have the form of abandoned suitcases, which would emphasize the fact that trains brought people to Trascianiec from different countries carrying luggage and holding a belief that they had been invited to develop new Eastern European territory. Suitcases are the symbol of the captured home, of what remained of the people themselves after they crossed the camp's threshold. Farther there would be an alley with a red road that would lead the memorial visitors through a set of railway wagons with the names of the death camps victims engraved. At the end of the alley there would be a large site with the sculptures of inverted objects erected on it: trees and houses. This is how, according to Levin, the paradox of war can be shown. What tree can grow with its roots up? How can you live in the house which stands upside down? It is not possible in the same way as human logic refuses to perceive a possibility of concentration camps existence, and in general - the idea of superiority of one people over another that would grant them the right to destroy. At the end of the walkway there would be an empty round black site that would symbolize the abyss.

Halina Levina, when commenting her father's concept, focuses on the necessity to reconsider the traditional «spot-centered» approach that used to be characteristic of the Soviet system of memorialization of places of remembrance. Whereas the approach aimed at erecting a memorial complex that would immortalize the area is evident in the projects already implemented by Leanid Levin. The complex «Khatyn» is probably the most prominent example. In such memorials the emphasis is put on the long-term staying of the visitor at the place which holds a special meaning for the history, as well as on the performance of particular actions (rituals), which would provide him/her with a possibility of experiencing, immersing into this site's atmosphere, reflecting on the essence of the objects of art symbolically placed there. The point is not in presenting a list of formal facts, but in creating a special emotional environment for future generations. *«Since this kind of memorial complexes,* — one of the Levin's creative group sculptors, **Alaksandar Šapo** (Alexandr Shappo), asserts — *are erected not for the present generation, but for those who are still to come».*

«Trascianiec» is not just one spot, it is a group of adjoining areas which had their own functions each. — **Halina Levina** says. — *One area was a place where people were brought, another one was where people were put into groups and where their possessions were taken, then there was a road along which people were led into the concentration camp and then – a place for execution and burial. All these places must be a part of the memorial. It was a destruction scenario, which must be reconstructed for the visitors to witness it. «Spot-centred» approach absolutely is out of place here, because on this territory every square meter has its own historical and moral meaning. Since memory is not about a perfectly cobbled walkway, it is about something different...»*

Apart from the presentation at International Centre for Education and Exchange in Minsk, the project of the Levin's studio was also shown in various cities around Germany which the delegation visited to meet the relatives of the Jews taken away from there and later destroyed at «Trascianiec». Quoting the figures were made public in the Belarusian media, the budgets of these cities raised more than 500 000 Euro to support the erection of the memorial complex[5]. In 2013 the project of «Błahaŭščyna» memorialization was approved by the Republican Council of Architecture and Town Planning but its cost was estimated as 9-10 000 000 Euro (!)[6] . Therefore, the memorial's construction was divided into two parts. At the moment the works are being done to erect the monument in Trascianiec (so-called «entrance group»), while the construction of the complexes «Šaškoŭka» where the crematories used to be located and «Błahaŭščyna» has been put off for indefinite period.

«Unfortunately, some "life logics" prevents the project from getting the first turn in construction, — **Halina Levina** comments. — *It was announced that firstly the area where the concentration camp used to be located would be memorialized, while the territory of Błahaŭščyna, a place of the common burial, was put into some sort of a "queue". To our mind, and according to my own firm belief, in particular, there may not be any queues in preserving memory. We have already been "queueing" for 70 years. I clearly understand the importance of the financial issue, but the question of memory, in my opinion, must not depend on money».*

In the official contest for the best project of «entrance group» the work of the sculptor **Kanstancin Kasciučenka** «The Gates of Memory», presented by the institute «Minsk projekt» became the winner. The 10-meters' sculpture is to be shown publicly in May 2015, as a part of the ceremony held on the spot where on June, 8 2014 the President of the Republic of Belarus laid a commemorative capsule.

What is a future destiny of the large-scale and deeply meaningful project of the Levin's team, which has already received the experts' international recognition? Halina herself expresses hopes that, having overcome all the bureaucratic terms, «in the prescribed manner», it will undergo expertise and be launched in 2016. *«This is the situation that we have at the moment... But still we are given the second position in the waiting list... As if we are again standing in a queue. Just like they, the concentration camp prisoners, used to queue... for death. Only our queue now is a queue for memory. And in our memory today we have to recall everyone».*

In the course of the ceremony of commemorative capsule laying, apart from the Belarusian delegation representatives, there were more than 100 foreign guests present. They came from Austria, Germany, Israel, Poland, the Czech Republic, the USA and other countries in order to perform the duty of their memory. After the official ceremony, the foreign relatives of those who had died there 70 years before, moved to Błahaŭščyna, a place of their ancestors anonymous grave, to lay flowers and pay homage to the innocent victims. The sculptor **Alaksandar Šapo**, who also attended the ceremony, remembers the heavy tense atmosphere, which on that day was felt in the forest. The grandchildren of the murdered, tortured or burned alive prisoners brought with them the lists with the names of their ancestors: accompanied by a shrill tune of the violin the laminated yellow papers and flowers were tied to trees.

Thus, the question arises again about the reasons of this indifference of the Belarusians not only towards their history in general, but also to their personal one. Why do the victims from the Belarusian side still remain largely anonymous, hidden under the abstract figures of several zeros? **Why did not the memorial project receive any open large-scale discussion and the decisions were taken behind closed doors?** It seems that the implementation of the project is not a moral duty of the residents of this place, based on their sincere desire, but someone's order received «from above»? And the tragic events of those times appear to be recalled more by the pine trees in the forest than by the local people, who agreed to have a dump on the crime scene and purposefully keep silence about the terrible facts and figures.

[5] 150 000 Euro, apart from that 150 000 Euro were granted by the German Fund «Biteg», 200 000 Euro — by the German Fund that deals with the preservation of war memorials and 10 000 Euro more — by the Hamburg Fund «Zeit». Стоимость строительства мемориала в Тростенце составит около 10 млн евро.TUT.BY. 28.03.2014 // http://news.tut.by/society/392837.html

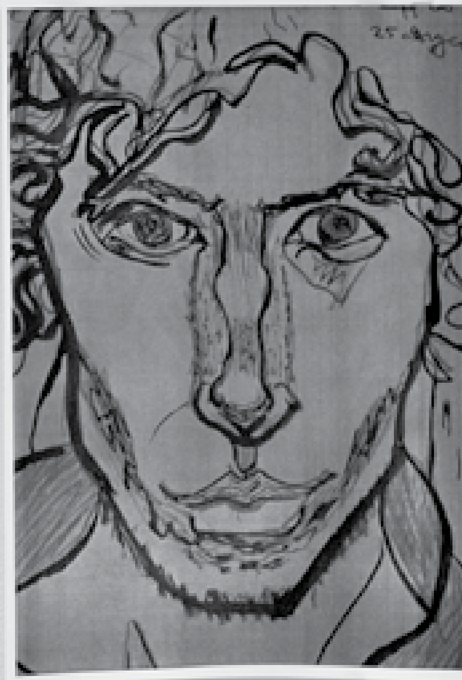
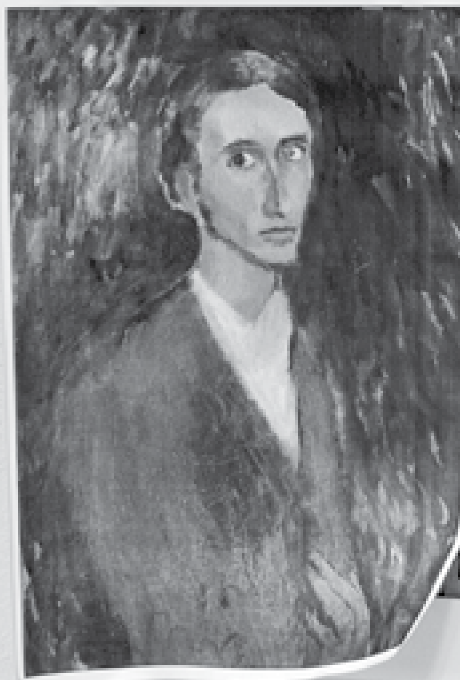
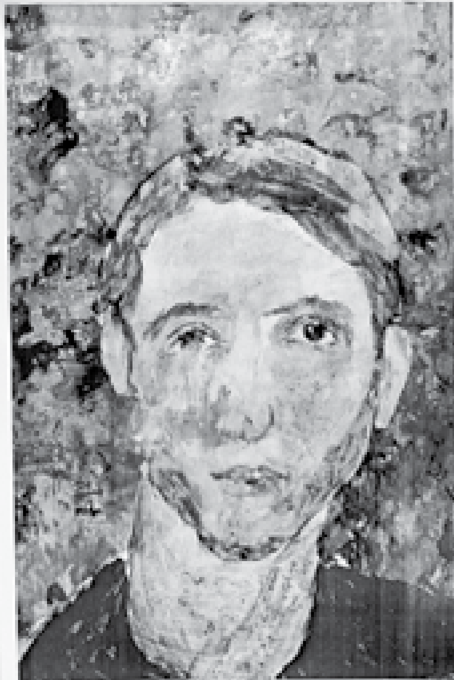
[6] As some historians and experts assume, this figure is exaggerated. The memorial might be built at lower costs. Елена Борель. Неразгаданные тайны Тростенца // ЕўраБеларусь. 2.02.2015 // http://eurobelarus.info/news/society/2014/04/24/nerazgadannye-tayny-trostentsa.html





Яўген Шадко. Сэрыя аўтапартрэтаў. Праект «Becoming an artist». 2013
Jauhien Šadko (Jauhien Shadko). Self-portrait series. Becoming an artist project. 2013



Сяргей Харэўскі:
ідэйнасьць, аўтэнтычнасьць і даступнасьць

Чаго мы чакаем ад музэяў, і што такое наогул музэй? Навукоўцы вядуць актыўныя пошукі дэфініцыі для гэтага панятку, што мусіць адпавядаць сучасным навуковым падыходам і рэаліям практычнага жыцьця. Сёньня сьвет, поўны пярэчаньняў паміж інфармацыйным багацьцем і дэфіцытам ведаў, уяўляе сабой інфармацыйна-псыхалягічную пагрозу для назапашваньня асабовых кампэтэнцыяў. Музэй, прытым, быў і застаецца ўнікальным вынікам узаемадзеяньня культуры й розуму чалавека. Згадваю свой леташні музэйны год і дзячу лёсу за тое, што я здолеў гэтулькі пабачыць, узбагаціць свой досьвед.

Сярод найгалоўнейшых маіх высноваў з гэтага досьведу — тое, што музэй ня мусіць быць ідэйна нэўтральным, як энцыкляпэдыя. Сучасны музэй — ня толькі большае ці меншае сховішча артэфактаў, як антыкварная крама. Музэй павінен узрушваць і змушаць да мысьленьня, як гэта, напрыклад зроблена ў **Музэі сучаснага мастацтва ў Стакгольме**. Там наведнік ня проста знаёміцца з імёнамі й творчасьцю найбольш значных мастакоў найноўшага часу, ад Пікаса й Маціса да Мандрыяна й Дзюшана, але — з тымі, хто мысьліў катэгорыямі будучыні, сацыяльнага прагрэсу й гуманізму. Таму ў стакгольмскім Музэі сучаснага мастацтва няма твораў фашыстаў, сталіністаў, расістаў. Там няма афіцыёзнага акадэмізму ці камэрцыйнае салённасьці.

Экспазыцыя ўкладзеная так, што ты міжволі кожны крок робіш толькі наперад, усьведамляючы, якія выклікі сьвету непакоілі, трывожылі ці абуралі мастакоў.

Той музэй быў людны сярод працоўнага дня, бо ягонае наведаньне — важная частка выхаваньня і асьветы ўсяго грамадзтва, ад дзяцей да імігрантаў. Сюды прыяжджаюць цэлымі сем’ямі. Менавіта каб спасьцігнуць дух гуманізму, якім прасякнуты ўвесь гэты музэйны асяродак на востраве Шэпсхольмэн, у цэнтры Стакгольму.

Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

Гэткае ж сэнсоўнае ўзрушэньне я перажыў у **Музэі гісторыі польскіх габрэяў у Варшаве** — сапраўдным шэдэўры архітэктуры пасярод непрыкметнага кварталу Муранава. Унікальны будынак у выглядзе вялізарнага ліхтара, што асьвятляе цэлы квартал, спраектаваў фінскі архітэктар Райнэр Махламякі. А ўсярэдзіне мы нібы трапляем у цясьніны палестынскіх гораў, якія то сьціскаюцца, то расступаюцца перад намі, бы марское дно, ведаючы, што ў залі распавядаюць пра тысячагодзьдзе супольнай гісторыі славянаў і габрэяў на нашых землях, гісторыі, якая была трагічна абарваная... Але Музэй гісторыі польскіх габрэяў — гэта не музэй Галакосту. Я назіраў за плыняю наведнікаў розных моваў і расаў, што, заходзячы, як зачараваныя, азіраліся па баках, разглядаючы незвычайную архітэктуру, а тыя, хто выходзіў, былі ў здуменьні. Сучасны музэй мусіць быць носьбітам значных ідэяў, увасобленых у адмысловай архітэктуры. У гэтым сэнсе мне цяжка штосьці прывесьці ў прыклад зь беларускіх музэяў, дзе нават зялёная хатка I зьезду РСДРП не тлумачыць, чым жа былі яны, сабраныя на зьезд, такія харошыя, і чым завяршыліся іхныя біяграфіі.

Нібы выдраны кавалак кнігі — ні канца, ні пачатку... Лішне казаць: у тым музэі ўсё — несапраўднае, пачынаючы ад падмуркаў!

Сучаснага наведніка музэю можна назваць «новым культурным спажыўцом», арыентаваным ня толькі на атрыманьне канстатавальнай дыдактычнай інфармацыі асьветнага кшталту, але і на атрыманьне задавальненьня. Музэй трансфармуецца, пераўтвараецца ў інстытут унутрыкультурнае рэфлексіі, пашыраючы жыцьцёвыя гарызонты наведніка. У гэтым сэнсе для мяне надзвычай важным быў досьвед Тунісу. У адрозьненьне ад многіх музэяў нашае часткі сьвету, там экспануецца толькі (!) аўтэнтыка. **На Віле Сэбасьціяна ў Хамамэце**, пабудаванай паводле праекту славутага амэрыканскага архітэктара Ф. Л. Райта, дзе гасьцявала француская, румынская й брытанская багема, можна ўбачыць сапраўдныя асабістыя рэчы «ліса пустэльні» — нямецкага генэрала Ромэля, Уінстана Чэрчыля, які пачаў тут пісаць свае мэмуары, брытанскага караля Георга IV. Цяпер тут мастацкая галерэя, але засталіся паўсядзённыя пабытовыя рэчы колішніх гасьцей, якія можна проста памацаць. У тамтэйшых «мэдынах» — сярэднявечных цэнтрах гарадоў за цытадэльнымі мурамі — ёсьць свае музэі пры старажытных мячэтах. Але перадусім у Тунісе ёсьць **Нацыянальны музэй Бардо**, дзе сабраная калекцыя рымскіх і бізантыйскіх мазаікаў, антычных, маўрытанскіх і асманскіх твораў мастацтва. Тут можна знайсьці й падрабязна вывучыць гісторыю Тунісу й старажытнага магутнага Картагену, паглядзець экспанаты Пунічнае эпохі, старажытнага Рыму й старажытнае Грэцыі, мноства прадметаў мусульманскай і хрысьціянскай культураў. Усё, што было калі-кольвек знойдзена пад зямлёй, пад вадой і на зямлі, клясыфікавана, апісана ды падрабязна вывучана й годна выстаўлена для зручнага агляду. Можна пабачыць самую вялікую ў сьвеце ацалелую арыгінальную мазаіку, што займае плошчу 56 квадратных мэтраў і вялізарную залю. Некаторыя мазаікі нельга здымаць з фотаўспышкамі, а іншыя можна мацаць рукамі й па некаторых — нават хадзіць! Гэта **стварае ўнікальную атмасфэру спрычыненасьці**, нечуванае для нас, беларусаў, даступнасьці **да аўтэнтыкі**.

Канцэпцыя музэю Бардо распрацаваная з улікам ня толькі акадэмічных і археалягічных дасьледаваньняў, але й актыўнага выкарыстаньня музэйнае экспазыцыі, прадстаўленай праз храналягічныя й тэматычныя экскурсійныя праграмы, адаптаваныя да густаў шырокае публікі. Публіка тут насамрэч вельмі розная, разнамоўная й рознаўзроставая. Гэта вымагае ад супрацоўнікаў немалых ведаў і прафэсійных практыкаў. Музэйныя работнікі што ў Швэцыі, што ў Польшчы, што ў Тунісе — абсалютна непадобныя да нашых сонных пэнсіянэрак, рассаджаных па кутах заляў... Як і ў Стакгольме і ў Варшаве, туніскі музэй Бардо — унікальны арыгінальны будынак, узьведзены паводле праекту туніскага архітэктара Аміра Нуіра пры дапамозе францускіх інжынэраў і дызайнэраў. Дызайн там заслугоўвае асобнае гаворкі, бо экспанаваць часам вельмі вялікія рэчы, што былі калісь часткаю зусім іншых архітэктурных збудаваньняў, розных маштабаў, — насамрэч складана. Там трэба забясьпечыць вэнтыляцыю і кандыцыянаваньне, абарону ад сонечных промняў. Паўсюль у тым музэі, як, дарэчы, і ў гарадзкіх прасторах Тунісу, прадугледжаны непарыўны безбар’ерны асяродак для людзей з абмежаванымі магчымасьцямі або зь дзецьмі.

Наогул у бальшыні сучасных музэяў менавіта **дзеці — самы шанаваны кантынгент наведнікаў**, для якіх створаны ўсе магчымасьці, каб у самастойнай тактыльнай ці ролевай гульнёвай формах яны вучыліся самаму важнаму ў музэйнай справе — піетэту да арыгіналаў. Бо які б ні быў музэй, адсутнасьць аўтэнтыкі робіць ягонае існаваньне бессэнсоўным. І менавіта гэтыя дзеці, што ўсьведамляюць розьніцу паміж амаль сакральным, сапраўдным і даступным — у выглядзе муляжоў, макетаў, экранаў, з чым можна гуляцца, адвольна ўкладаючы ў тое ўласны сэнс, — наведнікі музэяў, «спажыўцы культуры» ў будучым. Калі ж у іх няма прышчэпленага з маленства разуменьня адрозьненьняў паміж арыгіналам і кантрафактам, то ўсе намаганьні ў іншых сфэрах культуры будуць марнымі.

Рацыянальны складнік сучаснае музэйнае інфармацыі ў вялікай ступені ўключаецца ў інфармацыйныя цэнтры, кіёскі, парталы і г. д., вызваляючы прастору для існаваньня культурна-сымбалічных сэнсаў гісторыка-культурнай спадчыны, што адпавядае сучаснай мадэлі музэйнае камунікацыі, якая прадугледжвае множнасьць спосабаў засваеньня рэальнасьці, уключаючы нерацыянальныя — інтуіцыю, уяўленьне, эмпатыю. Але яны ня мусяць замяняць аўтэнтычныя артэфакты, дэзарыентаваць наведніка, скажаючы сэнсы. Дарэчы, у Нацыянальным музэі Бардо няма ані кавярняў, ані сувэнірнага гандлю, за выключэньнем навуковай прадукцыі самога музэю — манаграфіі, улёткі-артыкулы, паштоўкі з выявамі музэйных скарбаў. Даход складаецца зь несупыннае плыні экскурсіяў, забясьпечаных тысячамі розных турфірмаў і гатэляў. Рэклямную прадукцыю на тэмы гэтага музэю можна сустрэць у Тунісе паўсюдна! Ад аэрапортаў да таксі. У выніку каапэрацыі ў нацыянальным маштабе нараджаецца ўнікальны фэномэн.

Гуманітарныя веды, нараджаючы вобраз, мэтафару, сымбаль, робяць магчымым вычуць сэнсы, схаваныя часам ад рацыянальнага ўсьведамленьня. Вынікам становіцца якасная зьмена асобы — **самаідэнтыфікацыя, здабыцьцё новага досьведу, зразуменьне гісторыка-культурнай спадчыны як часткі свайго духоўнага жыцьця**. Але толькі пры ўмове несупыннага паўтору гэтага наратыву, беспасрэднага нашага ўдзелу ў музэйных практыках. У гэтым сэнсе музэі нагадваюць храмы — калі ты туды ня ходзіш рэгулярна, то тваё пачуцьцё буцьвее і гасьне, жаданьне вычуваць сэнсы слабее, а ўласна вычуваньне сэнсаў глухне. Музэі й галерэі мусяць быць непарыўна прывязаныя да цэнтраў грамадзкага жыцьця. Яны павінны быць у крокавай даступнасьці ў самых цэнтрах гарадоў. Ад Скандынавіі да Магрыбу гэта ўсьведамляецца як належнае, як тое, што не патрабуе доказу. А цяпер паспрабуйце паставіць сябе на месца госьця Менску, які спрабуе знайсьці шыкоўны Музэй старажытнабеларускае культуры, Менскую гарадзкую галерэю Леаніда Шчамялёва ці, даруйце, Дзяржаўны музэй вайсковай гісторыі або Заалягічны музэй? Досьвед будзе несуцяшальны. Гэтаксама ж бессэнсоўна шукаць музэйных ці галерэйных флаераў і буклетаў у беларускіх гатэлях.

Галерэі ды музэі сыйшлі з цэнтру сталіцы, страчваючы повязь з рэальнасьцю і сваімі гледачамі. І колішняе пачуцьцё безумоўнага піетэту да арыгіналу мастацкага твора ці гістарычнага артэфакта гасьне на вачах у цэлага пакаленьня.

А разам з гэтым гасьне і ўсьведамленьне таго, чаго мы чакалі ад музэяў і што такое музэй наогул.



Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300

Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

Інтэрвэнцыя ў музэй



Працягваючы пэрформанс, альбо на што не глядзіць Руслан Вашкевіч

Вольга Бубіч

У рамане **«Што я любіў»**, прысьвечаным інтэрпрэтацыі творчасьці сучаснага мастака, амэрыканская пісьменьніца **Сіры Хуствэт** прыходзіць да высновы, што кожная карціна пачынае існаваць толькі ў той момант, калі на яе пазірае глядач. «Штораз, уключаючы ў кампазыцыю цень гледача, мастак акцэнтуе прастору паміж гледачом і карцінай, таму што менавіта там і адбываецца сапраўднае дзеяньне, — піша Сіры. — ...Але прастора, якую ў гэты момант ён займае, належыць яшчэ й мастаку».

Развагі амэрыканскай навэлісткі практычным чынам знаходзяць адлюстраваньне ў незвычайным для Беларусі праекце — карціне **Руслана Вашкевіча**, ахрышчанай у мясцовых СМІ «вандроўнай». Праца, чыя назва «**Ня гледзячы ні на што**», фэнамэналягічна рэзануе, сапраўды, паводле прызнаньня ейнага аўтара, убачыла значна больш, чым некаторыя людзі за ўсё жыцьцё. А канцэпцыя, закладзеная аўтарам у выяву з адлюстраванымі чатырма фігурамі, падаецца, даволі далёка выходзіць за межы традыцыйнага разуменьня твору мастацтва.

Маршрут падарожжаў карціны Руслана Вашкевіча праходзіць па розных лякацыях, якія маюць значэньне для апісаньня жыцьця чалавека. Аўтар камэнтуе ў сваіх інтэрвію: *«Сутнасьць… у тым, што адсутнічае аб’ект увагі герояў карціны. Самае галоўнае я схаваў. [...] Любы прадмет, трапляючы ў поле зроку намаляваных пэрсанажаў, назапашвае іхную энэргію, становіцца часткай карціны. [...] Калі я зразумеў, што атрымалася, то пачаў прыдумляць, як дзейнічаць далей. Карціна ўжо сама пачала падказваць, а часам і дыктаваць. Я адчуў сапраўдны кураж. Зразумеў, што гэтая карціна не для музэю, не дзеля сьцяны ў спальні багатага калекцыянэра. Здагадаўся, што сьвет для яе — і яе трэба выпраўляць у падарожжа. Паказваць не яе, а ёй сьвет. Паглядзець на тое, што адбываецца, вачыма намаляваных герояў, паспрабаваць сумленна ўбачыць тое, што ёсьць насамрэч, а ня тое, што распавядаюць…*

Я задаў сабе пытаньне: што ж ім паказаць? Якія гэта могуць быць месцы? Мне падалося важным апісаць чалавечы жыцьцёвы цыкль у горадзе — ад нараджэньня да сьмерці, ад царквы да турмы, ад гіпэрмаркету як увасабленьня ідэі пераможнага спажываньня да сьмецьцевай звалкі, дзе гэтая ідэя прыходзіць да апакаліптычнага стану. Я пачаў прывозіць карціну ў розныя месцы».

Аднак сакрэт і моц праекту палягалі зусім не ў фіксацыі лякацыяў, у якіх мастаку — дзе боем, дзе ўгаворамі — удалося сфатаграфаваць карціну, а ў тым, якім чынам ейны **старанна прадуманы зьмест працуе з пастаянна зьменным кантэкстам, вызначаючы глядацкае бачаньне й спараджаючы дзіўныя адкрыцьці-сэнсы.**

> Бо менавіта гэтая прастора, зазор паміж карцінай і гледачом, аказваецца галоўнай дзейнай асобай, якая запаўняе наўмысны сэнсавы прабел, што вар’юецца ад здымку да здымку.

Кажучы пра сучаснае выяўленчае мастацтва, расейскі філёзаф і культуроляг **Алена Пятроўская** вылучае сярод ягоных характарыстыкаў перавынаходзтва выразных сродкаў. Сьледам за **Разаліндай Краўс** яна прытрымліваецца думкі, што актуальны мастак вымушаны сёньня вынаходзіць іх зноўку, у падпарадкаваньні ўласнай задумцы зьмешваючы й запазычваючы свае інструмэнты са сфэраў, якія могуць быць нават гранічна далёкімі ад мастацтва. Аналізуючы ў такім сьвятле праект Руслана Вашкевіча, мы прыходзім да высновы, што «Ня гледзячы ні на што» з прычыны значнасьці дынамікі перамяшчэньняў карціны й ролі ўзаемадзеяньня ейнай прасторы й гледача можна — зь вялікай доляй упэўненасьці — назваць **пэрформансам.**

Самая простая дэфініцыя пэрформансу як формы сучаснага мастацтва мае на ўвазе зьдзяйсьненьне мастаком пэўнага дзеяньня ў пэўным месцы й у пэўны час. Пэрформансам можна назваць любую сытуацыю, якая ўлучае чатыры базавыя элемэнты: час, месца, цела мастака й узаемадачыненьні мастака й гледача. У праекце Руслана Вашкевіча прысутнічаюць усе пералічаныя вышэй кампанэнты. На кожным са здымкаў, якія фіксуюць перамяшчэньні карціны, выразна счытваюцца складнікі часу й месца, у той час як своеасаблівым *«целам мастака»* выступае само палатно. Відавочна, што найбольшую сэнсавую нагрузку ў дадзеным акце пэрформансу нясе менавіта **ўзаемадзеяньне мастака й гледача**. Разглядаючы кожны канкрэтны здымак, мы, іншыя назіральнікі, счытваем часам значна адрозную рэакцыю жывапісных фігураў на карціне, разьмешчанай у каардынатах адмыслова падабраных аўтарам дэкарацыяў: сьметніку, начнога клюбу, царквы, моргу й інш. Рэакцыі намаляваных на палатне пэрсанажаў становяцца трансьлятарам самага шырокага спэктру інтэрпрэтаваных намі эмоцыяў. Мы бачым на іх тварах ганьбаваньне або гнеўны дакор, жаль ці непрыхаванае спачуваньне, зьдзіўленьне ці пагарду.

Як піша беларускі філёзаф і культуроляг **Альміра Ўсманава**, аналізуючы працу Руслана Вашкевіча, *«зьмяняючы ракурсы, кадруючы бачны сьвет інакш, прапаноўваючы нечаканы “пункт гледжаньня”, канструюючы ўяўны сьвет за рамкай карціны, мастак нагадвае нам пра тое, што жывапіс — гэта заўсёды мастацтва бачаньня».* Аднак варта мець на ўвазе, што гэтае самае актываванае праектам бачаньне абумоўленае перш за ўсё **фігурай самога гледача, гэта значыць нас саміх, а дакладней, тымі штампамі, стэрэатыпнымі сацыяльна й культурна зададзенымі ўяўленьнямі, якія выклікаюць у нас здымкі прапанаваных мастаком месцаў**.

> Карціна тут — усяго толькі трыгер, які запускае ў нас мэханізм эмацыйнага бачаньня прапанаванага кантэксту.

Іншаю характэрнай асаблівасьцю сучаснага мастацтва, якую можна прасачыць у працы «Ня гледзячы ні на што», ёсьць ейны **інтэрвэнцыйны патэнцыял**. Выносячы палатно за сьцены майстэрні, мастак быццам бы выпрабоўвае на трываласьць, зандуе ступень гатоўнасьці розных сацыяльных ячэек ператварыцца, хай на некалькі хвілінаў фактычнай здымкі аб’екту, у выстаўную пляцоўку. Пад сумнеў ставіцца непахіснасьць аўтарытэту музэю як адзінага месца кантакту з мастацтвам. Адначасова са зьменай вонкавых дэкарацыяў адбываецца й падмена кірунку погляду: цяпер сама карціна, нароўні з гледачамі, перамяшчаецца па выдуманых залях музэю велічынёй у сьвет.

Трэба адзначыць, што тэма праблематызацыі межаў музэю далёка ня новая ў творчасьці Руслана Вашкевіча. У 2011 годзе полем для творчага экспэрымэнту, праверкі на трываласьць стаўся Нацыянальны мастацкі музэй, дзе экспанаваліся больш за 20 работ аўтара, аб’яднаныя іранічным назовам **«Музэй».** Ужо тады, тры гады таму, ключавое слова «інтэрвэнцыя» прагучала з вуснаў самога мастака, які адзначыў, што праект зусім не прыраўноўваецца да музэю ў яго традыцыйным разуменьні.

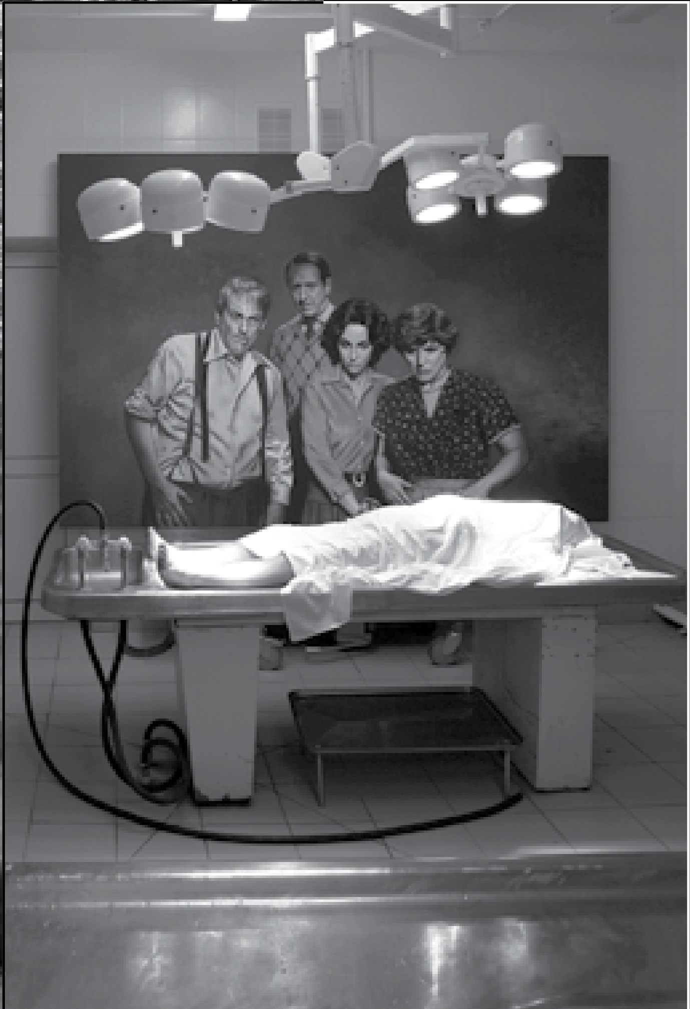
«Гэта рэпэтыцыя музэю, — камэнтаваў Руслан Вашкевіч, — гэта макет мастацкай інтэрвэнцыі, замаскаваны ў залатыя рамкі “закону” ў маштабе 1:1». Але, у адрозьненьне ад «перагортышу», задуманага ў праекце «Ня гледзячы ні на што», своеасаблівы падрыў тут адбываўся нібыта зьсярэдзіны: пагадзіўшыся на зададзены аўтарытарны і патасны кантэкст самай прэстыжнай у краіне пляцоўкі, мастак прымушае яго гуляць па сваіх правілах, запаўняючы залі дасьціпнымі інтэрпрэтацыямі добра знаёмых усім прызнаных шэдэўраў клясычнага мастацтва.

Куратар выставы «Музэй» Альміра Ўсманава тлумачыць, што сваёй экспазыцыяй мастак прапануе паразважаць пра музэй зусім іншага кшталту, пра месца, далёкае ад успрыманьня яго ў тэрмінах *«бастыёну “культурнай рэспэктабэльнасьці”, сакральнай прасторы, у якой захоўваюцца шэдэўры й дзе нячутна перамаўляюцца паміж сабой эпохі».* «Музэй» Руслана Вашкевіча ня толькі раскрывае аўтарскае гульлівае бачаньне дыялёгу, інтэракцыі эпохаў, імёнаў і вобразаў, але й стварае адкрытую правакацыю ў дачыненьні да Стаўпоў, Канонаў і Музэяў.

Такім чынам, праект «Ня гледзячы ні на што» аказваецца прыемным для беларускага арт-асяродку адкрыцьцём яшчэ адной грані таленту неверагодна актыўнага й нязьменна іранічнага мастака Руслана Вашкевіча. Вандроўная карціна, якая задае свой тон гульні, ставіць перад гледачамі пытаньні, што выходзяць далёка за межы звыклага сузіраньня твораў у сьценах музэяў і галерэй. Узаемадзеяньне карціны й разнастайных гарадзкіх прастораў, ініцыяванае экспэрымэнтальным фарматам праекту, прымушае задумацца пра ролю актуальнага ў сёньняшнім асяродзьдзі **кантэксту, які аказваецца здольным настолькі магутна ўзьдзейнічаць на *мадальнасьць нашага бачаньня***. І гаворка тут ідзе ня толькі пра пляцоўкі экспанаваньня твораў мастацтва, хоць, безумоўна, у межах спэцыфічнай сытуацыі канатацыяў дзяржаўных і прыватных музэяў і галерэй у Беларусі гэтая тэма таксама вельмі вострая. У цэнтры развагаў мастака — праблема аб’ектыўнасьці, незакаламучанасьці любога погляду, накіраванага ў сьвет, пытаньне магчымасьці быць сёньня вольным ад клішэ й стэрэатыпаў.

Невыпадковым тут здаецца вяртаньне вандроўнай карціны ў сьцены музэю, дзе прастора паміж ёю й гледачом застаецца вакантнаю, нібы прапаноўваючы кожнаму з наведнікаў удзельнічаць у пэрформансе, які працягваецца. А што калі пад пільнымі позіркамі «Ня гледзячы ні на што» апынесься ты сама?







Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

PERFORMANCE MUST GO ON, OR WHAT RUSŁAN VAŠKIEVIČ DOES NOT REGARD

Volha Bubič

In the novel **«What I Loved»** which attempts to give interpretation to a contemporary artist's creativity, the American writer **Siri Hustvedt** comes to the conclusion that any painting starts to exist only when observed by the viewer. «*Any time including a viewer's shadow into the composition, the artist emphasizes the space between the viewer and the painting, because it is there where a real action occurs, — Siri writes. — ...But the space, which it takes at that moment, also belongs to the painter*».

The American novelist's reflections find their practical application in a project which seems very unusual for Belarus — **Rusłan Vaškievič's** project-painting has been named in the local mass media *a travelling one*. Actually, the work under the phenomenologically resonating title **«Regarding Nothing»**, according to its author, has witnessed much more than some people have during their lives. Whereas the concept encoded in the image with four figures appears to move much further beyond the limits of the traditional perception of an object of art.

The route of the travelling paintings of Rusłan Vaškievič goes through various locations meaningful for a human life description. In his interviews the artists explains:

«The point is that the object where the attention of the painting's characters is directed at is missing. I have hidden the most important thing. [...] Any object that gets into the sight of the painted characters is charged with their energy, it becomes a part of the picture. [...] When I realized what had happened, I started thinking of how to proceed. The picture itself began giving me prompts and sometimes even dictating. And this is where I got my courage. I realized that the picture was suitable neither for a museum, not for a wall in the bedroom of some wealthy collector. I guessed that the whole world was for it and it needed to set off on a journey. Not to show it to the world, but to show the world — to it. To look at what is happening through the eyes of the painted characters, to try to honestly see what it really is, and not what is said about it...

*I asked myself a question: **what can I show to my painting? What places can there be?** It occurred important to me to describe a human life's cycle evolving in the urban setting — from the moment of birth to the death, from church to prison, from a shopping mall as the embodiment of the idea of the consumption's victory to the dump, where this idea comes to the apocalyptic state. Thus, I began to take my picture into different places».*

However, the project's secret and power lie far from a mere fixation of the locations where the painter managed to photograph the painting using the methods of either pressure or persuasion, but in the way how its thoroughly elaborated content works with the ever-changing context, defining the spectator's vision and creating amazing meaningful revelations.

Since it is exactly this space, the gap between the picture and the viewer turns out to be the protagonist that fills in the intentional semantic gap that ranges from shot to shot.

Speaking about contemporary art, the Russian philosopher and culturologist **Elena Petrovskaya** mentions among its characteristics the reinvention of means of expression. She shares **Rosalind Krauss'** opinion that the contemporary artist today has to reinvent them, subordinating the tools to his/her own idea, being free to mix and borrow them from the areas that may be even very far from art. If to analyze in this light Rusłan Vaškievič's project, we come to the conclusion that «Regarding Nothing», due to the importance of the dynamics of its movements and the role of the interaction between the space of the painting and the viewer, can with certainty be called **a performance**.

The simplest definition of performance as a form of contemporary art comprises an event in which an artist behaves in a particular way in a particular space and time. Any situation can be named a performance if there are four basic elements present: time, space, *the artist's body* and the **interaction between the artist and the audience**. In Rusłan Vaškievič's project all these components can be traced. In every shot that documents the picture's movement, the elements of time and place are easily decoded, whereas the canvas itself plays the role of the specific artist's body. The interaction between the artist and the viewer obviously bears the biggest semantic charge in the given act of performance. Studying every photography in particular, we, as external observers, decode the reactions of the painted figures which turn out to differ significantly in each case being placed in scenes that have been purposefully selected by the artist: a dump, a night club, a church, a morgue and others. The reactions of the depicted characters become a means of expressing of a wide range of emotions for us to interpret. On their faces we find dispraise or an angry reproach, pity or an undisguised sympathy, surprise or contempt.

Analyzing Rusłan Vaškievič's work, the Belarusian philosopher and culturologist **Almira Usmanova** writes: *«Changing the angles, cropping the observable world in different ways, suggesting an unexpected „viewpoint", constructing the imaginary world beyond the picture frame, the artist reminds us that art is always the art of seeing»*. However, we need to keep in mind that the very act of seeing activated by the artist is determined first of all by **the figure of the viewer him/herself, that is by ourselves, or namely by those clichés, social and cultural stereotypical ideas, which are stimulated in us by the photographs of the places suggested by the artist**.

In this respect the painting is just a trigger which launches in us the mechanism of the emotional seeing of the given context.

Another characteristic feature of contemporary art that can be discerned in the work «Regarding Nothing» is its **interventional potential.** Taking the canvas out of the studio walls, the artist is a kind of testing the strength; he is checking the readiness of various social settings to be transformed, even for a few minutes of the actual shooting of the object, into an exhibition hall. The unshakable authority of the museum as a single point of contact with the art is questioned. Simultaneously with the change of the external scenery, the substitution of the viewing direction occurs: now the painting itself, alongside with the audience, moves across the halls of the imaginary museum as big as the world.

It should be noted that the theme of the problematization of museum borders is not new in Rusłan Vaškievič's works. In 2011, the National Art Museum became a field for a creative experiment for strength, where more than 20 works of the author united under the ironic name «Museum» were exhibited.

It is already then, three years ago, the key word «intervention» was pronounced by the artist himself, who noted that the project should not be seen as equal with the museum in its traditional understanding. «*It is a rehearsal of the museum, — Rusłan Vaškievič commented, — a model of the artistic intervention, disguised in the golden frame of „law" in 1: 1 scale*». But, unlike the changeling, started in the project «Regarding Nothing», here a kind of subversion was happening from the inside: agreeing on a given authoritarian and pretentious context of the country's most prestigious areas, the artist makes it play by his own rules, filling the halls with witty interpretations of familiar masterpieces of classical art easily recognized by the public.

The curator of the exhibition «Museum» Almira Usmanova explains that by means of his exposition the artists suggests to reflect on the museum of a totally different kind, as about a place far from its perception in terms of «bastion of «cultural respectability», «a sacred space that stores masterpieces and where the eras quietly talk with one another». Rusłan Vaškievič's «Museum» not only reveals the author's playful perception of the dialogue, the interaction of the epochs, names and images, but also creates an open provocation targeted at Pillars, Canons and Museums.

Thus, the project «Regarding Nothing» turns out to be a discovery of another aspect of the incredibly active and always ironic artist Rusłan Vaškievič, being quite pleasant for the Belarusian artistic environment. Setting the tone for the game, the travelling panting makes the viewers face questions that go far beyond the ordinary observation of the objects of art at museums and galleries. The interaction between the painting and various urban settings initiated by the project's experimental format, makes us think about **the role of the context topical in our today's environment, which happens to be so powerful in producing an impact on our perception modality**. And here not only the platforms of the exposition of the objects of art are meant, although, undoubtedly, in the specific situation of the connotations of state and private museums and galleries in Belarus this issue is also rather topical. In the focus of the artist's reflections there is a problem of objectivity, of the genuine nature of any gaze, directed into the world, the question of the possibility of being free from clichés and stereotypes today.

And thus the return of the travelling painting into the museum walls seems to be not accidental. There the space between it and the viewer remains vacant, as if offering each of the visitors to participate in the ongoing performance. But what if one day under the scrutinizing eye of «Regarding Nothing» you will suddenly find yourself?



Руслан Вашкевіч. Ня гледзячы ні на што. 2013. Палатно, алей. 200 x 300
Ruslan Vaškievič (Ruslan Vashkevich). Not looking at anything. 2013. Canvas, oil. 200 x 300

KALEKTAR: ПЕРААДОЛЬВАЮЧЫ ТУТ І ЦЯПЕР

«Як і кожны мастацкі кірунак, актуальнае мастацтва хоча й абавязанае мець сваю гісторыю, і ня проста гісторыю ў дакумэнтах і ўспамінах — яно павінна быць пададзенае ў пастаяннай музэйнай прасторы... Пры цяперашнім стаўленьні беларускай улады да мастацтва чакаць, што зьявяцца рэальныя інстытуцыі, якія адпавядаюць сусьветным стандартам і будуць зьбіраць, фіксаваць, апісваць і вывучаць актуальнае мастацтва — той рэальны мастацкі працэс, які адбываецца сёньня й фармуе рэчаіснасьць мастацкага жыцьця, — не даводзіцца.

Таму я хачу вынесьці на абмеркаваньне арт-супольнасьці наступную прапанову: трэба пачынаць самім фармаваць мастацкую калекцыю як аснову будучага рэальнага музэю актуальнага мастацтва — М-21 (па аналёгіі з К-21 у Дусэльдорфе)».

Сяргей Кірушчанка

«М-21: пра стварэньне мастацкага музэю XXI стагодзьдзя ў Менску»

У 2013 годзе беларускага мастака **Сяргея Кірушчанку** запыталі, якая тэма, на яго погляд, актуальная й балючая для беларускай арт-супольнасьці. У адказ на партале ArtAktivist ён апублікаваў тэкст **«М-21: пра стварэньне мастацкага музэю XXI стагодзьдзя ў Менску»**, у якім адзначыў **праблему адсутнасьці паўнавартаснай дзейснай інстытуцыі сучаснага мастацтва ў Беларусі,** адэкватнага музэю й самае важнае — сталай экспазыцыі, якая б адлюстроўвала працэсы, што адбываюцца ў сучасным беларускім мастацтве. Нягледзячы на ўжо значны сьпіс аўтараў некалькіх генэрацыяў, на міжнароднае прызнаньне й ацэнку, на існаваньне пэўнай сыстэмы арт-каардынатаў, — працы, якія ўжо сёньня фармуюць аснову беларускай сучаснай культуры, для дзяржаўных інстытуцыяў да гэтага часу не ўяўляюць ніякай цікавасьці, не вядзецца паўнавартасная дасьледчая работы, не выдаюцца кнігі й альбомы. Выключэньне — намаганьні незалежных энтузіястаў, але ў маштабах краіны гэтага, відавочна, мала. Ёсьць Музэй сучаснага выяўленчага мастацтва, але ён, хутчэй, выконвае функцыю выстаўнай прасторы, а ягоныя праекты ў прынцыпе не заўсёды зьвязаныя з актуальнымі арт-практыкамі. У Нацыянальным мастацкім музэі беларускае мастацтва другой паловы XX — пачатку XXI стагодзьдзя пададзенае сумбурна; пры гэтым, калі сябры Саюзу мастакоў прынамсі «абазначаны», прадстаўнікоў незалежнага арт-поля фактычна няма.

Сяргей Кірушчанка ў супрацы з мастаком і арт-актывістам **Сяргеем Шабохіным** вырашылі не чакаць, калі дзяржава зьверне ўвагу на гэтую праблему, і з групай энтузіястаў — мастакоў і крытыкаў — пачалі дзейнічаць. Калі музэю сучаснага мастацтва, пастаяннай экспазыцыі, каталёгаў няма, іх трэба стварыць. Хай нават віртуальна.

Пра канцэпцыю праекту «KALEKTAR» распавядаюць Сяргей Кірушчанка й Сяргей Шабохін

Сяргей Кірушчанка: Пасьля таго як мною была агучаная неабходнасьць стварэньня музэю актуальнага беларускага мастацтва, я пачаў абмяркоўваць гэтую ідэю з рознымі людзьмі. Тады мы прыйшлі да высновы, што назва «музэй» ня вельмі дакладная. Зараз мы ў супрацоўніцтве зь Сяргеем Шабохіным схіляемся да таго, што гэта будзе дасьледчая платформа беларускага сучаснага мастацтва, якую мы назвалі «KALEKTAR». То бок нам неабходна ня проста калекцыянаваць працы, але найперш вывучаць, дасьледаваць мастацтва. Віртуальную калекцыю можна сабраць, але важна рабіць упор на будучыню, на пераадоленьне нашай цяпершчыны.

Такім чынам, задачамі нашай платформы мы бачым **збор, захаваньне й асэнсаваньне сучаснага беларускага мастацтва, а ў пэрспэктыве — стварэньне рэальнай экспазыцыі.** Дзеля гэтага ўжо ў бліжэйшы час мы запусьцім партал, на якім будзе зьмешчаны архіў сучаснага беларускага мастацтва, які мусіць пастаянна папаўняцца.

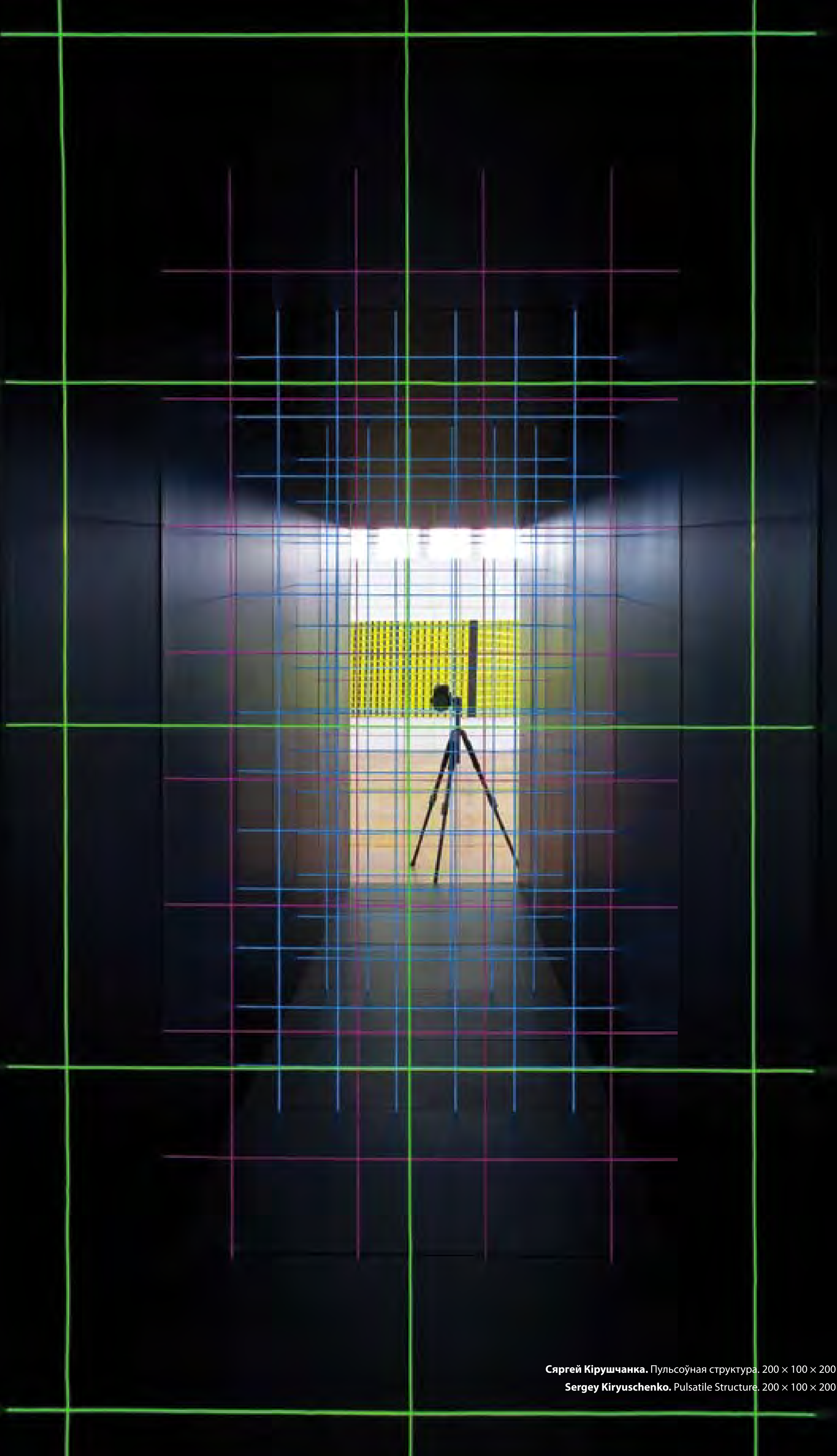
Сяргей Шабохін: Адзначу таксама, што платформа «KALEKTAR» аб'яднае на агульным партале ўжо існыя разрозьненыя праекты: разьдзел мастацтва сайту artaktivist.org, а таксама крытычны блог для студэнтаў Акадэміі мастацтваў ФАК. Але галоўнае — платформа «KALEKTAR» запусьціць свае новыя праекты: інтэрнэт-праект **«ZBOR. Канструюючы архіў»** (артыкулы пра найважнейшыя працы сучасных беларускіх аўтараў), «KALEKTAR TV» (архіў відэаматэрыялаў, якія тычацца тэмы актуальнага беларускага мастацтва) і інш. Такім чынам, партал «KALEKTAR» станецца агульнай інтэрнэт-платформай для розных праектаў, якія займаюцца асэнсаваньнем, калекцыянаваньнем і папулярызацыяй беларускага сучаснага мастацтва. Усе праекты паяднае сыстэма гіпэрспасылак, якія будуць весьці на распрацаваную намі энцыкляпэдыю сучаснага беларускага мастацтва, якая можа стаць важным архіўным канструктарам для напісаньня гісторыі айчыннага мастацтва апошніх дзесяцігодзьдзяў.

Фрагмэнт канцэпцыі дасьледчай плятформы сучаснага беларускага мастацтва «KALEKTAR»:

«...Сёньня Беларусь знаходзіцца ў інтэлектуальным тупіку, у тым ліку актуальнае мастацтва з боку дзяржавы не атрымлівае ніякай падтрымкі, не існуе адукацыі ў гэтай галіне, няма дыялёгу ў грамадзтве пра гэтыя праблемы. Той Музэй сучаснага выяўленчага мастацтва, які існуе, зьяўляецца, хутчэй, пародыяй на падобныя сусьветныя інстытуцыі. Ён не выконвае найважнейшыя музэйныя функцыі: архіваваньня, вывучэньня й распаўсюду ведаў пра сучаснае мастацтва, ня мае сталай экспазыцыі, якая паказвала б асноўныя тэндэнцыі й дынаміку разьвіцьця сучаснага беларускага мастацтва, але дзяржава падтрымлівае лжывыя праекты. Пры гэтым ня выбудаваны дыялёг паміж арт-супольнасьцю, дзяржавай і публікай. У чарговы раз былі скарочаныя выдаткі на культуру.

Таму групе мастакоў і мастацтвазнаўцаў было прапанавана стварыць дасьледчую плятформу «KALEKTAR». Гэты інстытут будзе віртуальнай пляцоўкай, на аснове якой зь цягам часу будзе створана пастаянная экспазыцыя сучаснага беларускага мастацтва».

С. К.: Пасьля афармленьня канцэпцыі мы прапанавалі групе экспэртаў абраць значныя для сыстэмы беларускага актуальнага мастацтва імёны, пачынаючы зь сярэдзіны — канца 1980-х, калі сталі



Сяргей Кірушчанка. Пульсоўная структура. 200 × 100 × 200
Sergey Kiryuschenko. Pulsatile Structure. 200 × 100 × 200

праходзіць першыя падзеі, якія пазацыянавалі сябе як сучаснае мастацтва. У калекцыю ўвойдуць працы беларускіх мастакоў, якія жывуць як у Беларусі, так і за еймы межамі. Зараз мы маем ужо сьпіс з 120 аўтараў.

С. Ш.: На жаль, на дадзены момант у Беларусі практычна адсутнічаюць арганізацыі, якія займаліся б пасьлядоўным дасьледаваньнем і канструяваньнем архіваў найноўшага мастацтва, і ў выніку няма сыстэматычна зафіксаванай гісторыі мастацтва апошніх дзесяцігодзьдзяў. Плятформа «KALEKTAR» і, у прыватнасьці, яе праект «ZBOR. Канструюючы архіў» закліканыя паэтапна канструяваць, публікаваць і перапрацоўваць сабраныя архівы, асэнсоўваючы й інтэрпрэтуючы з дапамогай артыкулаў значныя выказваньні беларускіх аўтараў у сфэры сучаснага мастацтва, а таксама папулярызуючы й прасоўваючы іх. Такім чынам будзе **канструявацца генэалёгія сучаснага мастацтва Беларусі**. Мы зь Сяргеем Кірушчанкам як арганізатары праекту, запрошаная Рада й кансультанты пазначылі першы этап працы над архівам — вылучэньне 35–45 ключавых выказваньняў беларускага сучаснага мастацтва, якія найбольш моцна паўплывалі на дыскурс актуальнага мастацтва ў нашай краіне й / альбо адсылаюць да істотных гістарычных і культурных кантэкстаў у Беларусі. У выніку запрошаная Рада абрала 40 твораў, на кожны зь іх мы замаўляем дасьледчы артыкул, які апублікуем на сайце праекту ў 2015 годзе. Зь цягам часу артыкулаў будзе больш, таму што, зразумела, гісторыя беларускага сучаснага мастацтва не абмяжоўваецца такою колькасьцю. Гэта пакуль, хутчэй, вымушанасьць і ўмоўнасьць.

С. К.: Ёсьць яшчэ адна ідэя, якая ўжо знаходзіцца ў працэсе актыўнай распрацоўкі: увосень 2015 году сумесна з польскай куратаркай Монікай Шэўчык зь беластоцкай Галерэі «Арсэнал» у форме рэпрадукцыяў і відэа будзе зладжана перасоўная выстава тых прац, пра якія мы падрыхтуем сэрыю публікацыяў. Гэта эканомны фармат, ён досыць проста рэалізуецца, аднак дазволіць зрабіць добрую прамоцыю беларускага мастацтва за мяжой.

Таксама плянуецца адукацыйная дзейнасьць: сэмінары, круглыя сталы з запрашэньнем спэцыялістаў, якія, напрыклад, займаюцца экспазыцыямі, архітэктурай музэю. Такіх адмыслоўцаў у нас дагэтуль няма, хаця само беларускае мастацтва ў апошні час актыўна разьвіваецца. Нам бы хацелася, каб наш партал стаўся інтэрактыўнай пляцоўкай зносінаў паміж мастакамі, крытыкамі й спажыўцамі мастацтва. Думаем пра стварэньне рэзыдэнцыяў для мастакоў, пра ўвядзеньне ўзнагароды для маладых аўтараў кшталту прэміі Малевіча ва Украіне, плянуем рабіць праграмы й для дзяцей.

— Вы зазначылі, што ў пэрспэктыве хацелася б стварыць рэальную экспазыцыю, дзеля чаго, натуральна, неабходныя рэсурсы. Але зараз, пакуль іх няма, што вы рэальна можаце рабіць для фармаваньня хоць бы віртуальнай калекцыі?

С. К.: Мы можам прынамсі апісваць працы, ствараць архівы, электронныя каталёгі. А магчыма, менавіта такі фармат і ёсьць будучыняй музэяў сучаснага мастацтва. Мне ў гэтым пляне спадабалася лекцыя Максіма Тымінько «Праектар» увосень 2014 году, падчас якой ён распавядаў пра тыя новыя формы, што зьяўляюцца сёньня для таго, каб зьбіраць сучаснае мастацтва. Так званыя «партытуры працы», па якіх потым можна будзе цалкам узнавіць арыгінал. Максім перадусім казаў пра новыя мэдыямастацтвы, для якіх пытаньне калекцыянаваньня стаіць вельмі востра, таму што, сапраўды, — як гэта рабіць? Гэтае пытаньне даўно абмяркоўваецца й у галіне мастацтва пэрформансу. Вядома, у візуальнага мастацтва свая спэцыфіка: жывапіс, скульптуру, аб'екты зьбіраць праблемы няма.

> Але для нас такая форма, як «партытура», можа стаць выйсьцем у сытуацыі немагчымасьці пакуль стварыць матэрыяльную калекцыю. Важна хаця б захаваць, апісаць, каб, калі зьявяцца магчымасьць і момант, на высьветлілася, што ўсё страчанае.

С. Ш.: То бок мы пераадольваем адсутнасьць фінансаваньня абранай намі формай — стварэньнем віртуальнай, а не фізычнай прасторы, запаўненьнем яе перапрацаванымі лічбавымі архівамі ў выглядзе публікацыяў. Ужо на базе сабраных матэрыялаў можна й неабходна будзе шукаць фінансаваньне, у тым ліку й на стварэньне рэальнай інстытуцыі. Але ў дадзены момант мы цалкам сканцэнтраваныя на арганізацыі нашай дзейнасьці й працэсе публікацыі сабраных матэрыялаў у найбольш даступным і аргумэнтаваным выглядзе, дзеля чаго форма віртуальнага архіву — найбольш прагрэсіўная. Стварэньне чарговага музэю сёньня немагчымае й падаецца залішнім.

— Хто ўваходзіць у асноўную каманду праекту?

С. Ш.: Саму плятформу «KALEKTAR» мы распрацоўваем зь Сяргеем пры сталым удзеле мэнэджэрскай групы й кансультантаў. Для кожнага з падразьдзелаў будучага парталу сабралася альбо будзе зьбірацца свая каманда. Для першага этапу працы над праектам «ZBOR. Канструюючы архіў», пра які мы ўжо распавялі, мы запрасілі Раду, у якую ўвайшлі Валянціна Кісялёва, Лена Прэнц, Андрэй Дурэйка, Аляксей Лунёў, Таня Арцімовіч і Аляксей Барысёнак.

С. К.: Мы зь Сяргеем, хутчэй, выконваем каардынатарскую, крэатыўную й канцэптуальную функцыі. Для кожнага з этапаў працы мы склікаем экспэртную раду, а таксама праводзім кансультацыі з шматлікімі спэцыялістамі з тэарэтычнай і практычнай сфэраў культуры. Напрыклад, як ужо прагучала, мы сабралі групу экспэртаў — мастакоў, куратараў, крытыкаў, якія займаюцца менавіта адборам і клясыфікацыяй. Натуральна, тут важныя розныя меркаваньні і погляды на падзеі, якія адбываюцца ў сучасным беларускім мастацтве. Асобна хацелася б адзначыць ролю й ініцыятыву беларускага мастака, які цяпер жыве ў Дусэльдорфе, — Андрэя Дурэйкі. Эміграваўшы на пачатку «нулявых», ён пачаў актыўна зьбіраць архіў беларускага мастацтва, у тым ліку й за мяжой, дасьледаваць гэтую тэму. Сабраныя ім матэрыялы ўнікальныя, асабліва што тычыцца працэсаў па-за межамі краіны, архівы Дурэйкі для нас — найважнейшая крыніца пра гэта.

— Цікава, што ініцыятыва гэтага праекту — а ў Беларусі так здараецца часта — належыць мастакам. Чаму, на ваш погляд, нашая дзяржава не зацікаўленая быць ініцыятарам і арганізатарам такога кшталту праекту?

С. К.: Як сьведчаць шматлікія прыклады, у сучасным сьвеце ініцыятывы мастакоў у прынцыпе аказваюцца больш дзейснымі. У дзяржавы нестае рэальнай актыўнасьці. Мастакі часта бяруць на сябе неўласьцівыя ім функцыі, якія аказваюцца значнымі для грамадзянскай супольнасьці.

Што тычыцца нашай сытуацыі… Чаму дзяржава не выяўляе ініцыятывы? Сапраўды, гэта дзіўна, бо сытуацыя дзьвюх культураў — афіцыйнай, якая скаваная стагнацыяй і тым ня менш падтрымліваецца дзяржавай, і незалежнай, што разьвіваецца намаганьнямі энтузіястаў і якую прадстаўляем мы, — застаецца для нас актуальнай. Як будзе далей, ня ведаю, але пакуль нам даводзіцца браць ініцыятыву й ажыцьцяўляць задуманае ўласнымі сіламі. Хоць мы хацелі б і будзем імкнуцца да таго, каб наладжваць сувязі з рознымі, у тым ліку дзяржаўнымі, інстытуцыямі.

— Ці бачыце вы будучыню за такім фарматам, як «віртуальны музэй», у прынцыпе? Магчыма, што зьбіраньне матэрыяльнай калекцыі ўвогуле адыйдзе ў нябыт…

С. К.: Я ведаю, што інтэрнэт-тэхналёгіі разьвіваюцца вельмі актыўна й маюць вялікі ўплыў на мастацтва. Але я чамусьці ўпэўнены, што інтэрнэт ня можа й ня зможа перадаць пачуцьцёвае вымярэньне мастацтва, безь якога яно не магчымае. Так, адукацыйную функцыю віртуальны музэй можа выконваць. Але патрэбныя жывыя лекцыі, рэальныя экспазыцыі, калекцыі. І мы ставім перад сабою задачу займацца гэтым.

С. Ш.: Абсалютна згодны. Дадам, што наш праект мы імкнемся арганізаваць такім чынам, каб усе апублікаваныя матэрыялы былі даступныя й цікавыя за межамі Беларусі, але найперш важныя для гледачоў і адмыслоўцаў у самой краіне. Тая архіўная база, якую нам зь цягам часу ўдасца сканструяваць, спатрэбіцца — мы ў гэтым упэўненыя — і дасьледчыкам беларускага мастацтва ў будучыні.

*Спэцыяльна для **pARTisan***



Сяргей Кірушчанка. Сэрыя «Чэнэлінгі–2». 40 × 30 × 25
Sergey Kiryuschenko. *Chenelingi–2 series.* 40 × 30 × 25

KALEKTAR: OVERCOMING TODAYNESS

«Like every art direction, contemporary art wants to and must have its own history, and not just history reflected in documents and memoirs — it must be presented in the permanent museum's space... With the existing attitude of the (Belarusian) authorities to art, there is no question to expect that there will appear real institutions which will collect, record, describe and explore contemporary art — the real artistic process taking place today and shaping the reality of artistic life.

So I suggest the art community to discuss the following point: we have to begin to create the art collection as the basis for the future real museum of contemporary art — M-21 (similar to K-21 in Düsseldorf)».

Sergey Kiryuschenko

«M-21: on the creation of the Art Museum of the XXI century in Minsk»

In 2013 Belarusian artist **Sergey Kiryuschenko** was asked what to his mind was an acute and painful issue for the Belarusian art community. In response he published a text at Art Aktivist web-portal titled «**M-21: on the creation of the Art Museum of the XXI century in Minsk**» which outlined the problem of lack of fully functioning institutions of contemporary art in Belarus, the adequate museum and, what is most important, lack of a permanent exhibition which would reflect the processes taking place in the modern Belarusian art. Despite the fact that there already is a substantial list of authors of several generations, there is international recognition and assessment as well as a certain system of art coordinates, the works which today form the basis of modern Belarusian culture still present no interest for state institutions; no full-scale research is being done, books and albums are not being published. There are exceptions, such as independent efforts of enthusiasts, but this is clearly not enough in terms of the whole country. There is a Museum of Contemporary Fine Art, but it functions as an exhibition space. Apparently, its projects are not always associated with the current art practices. The National Art Museum presents the Belarusian art of the second half of the 20th — early 21st century in a bit messy way. However, while the representatives of the Union of Artists are at least marked there, artists from the independent art field are actually not.

In cooperation with **Belarusian artist and activist Sergey Shabohin**, Sergey Kiryuschenko decided not to wait until the government pays attention to contemporary artists and started to take actions together with a group of enthusiastic artists and critics. If there is no permanent exhibition and catalogues, they have to be created. At least, virtually.

Sergey Kiryuschenko and Sergey Shabohin speak about the concept of KALEKTAR project

Sergey Kiryuschenko: After I had voiced the necessity to establish the Museum of Actual Belarusian art, I began to discuss it with different people. Then we came to a conclusion that the name «museum» does not really fit. Now in cooperation with Sergey Shabohin we tend to think that this is a research platform for the Belarusian contemporary art which we called KALEKTAR. That is, we need not only to collect works, but, above all, to study and explore them. Virtual collection can be collected, but it is important to focus on the future, to overcome our todayness.

Thus, the objective of our project is **to collect, keep and interpret contemporary Belarusian art with a view to create a real exhibition in the future**. To do this, in the near future we will launch a portal that will host the archive of contemporary Belarusian art and will be update on a regular basis.

Sergey Shabohin: I should also mention that the platform KALEKTAR will unite on the common ground various already existing projects: the art section of the website artaktivist.org, as well as a critical blog for students of the Academy of Arts FAK. But the main point is that the platform KALEKTAR will launch its own new projects, such as Internet project «**ZBOR. Constructing archive**» (it will include articles about the most important works of modern Belarusian authors), KALEKTAR TV (archive footage relating to the theme of modern Belarusian art) and etc. So, the portal KALEKTAR will become a joint online platform for various projects which interpret, collect and promote contemporary art. All projects will be united by a system of hyperlinks that will lead to the encyclopaedia of modern Belarusian art developed by us. It can become an important archival tool for further writing the history of the Belarusian art of recent decades.

An abstract of the concept developed by the contemporary art research platform KALEKTAR:

...Today, Belarus is in the intellectual dead end. In addition, contemporary art gets no support form from the state, there is no education in this area, and there is no problem discussion dialogue in the community. The existing Museum of Contemporary Fine Art is, rather, a parody of similar institutions worldwide. It doesn't perform the most essential functions of the museum, namely, archiving, research and dissemination of knowledge on contemporary art. Also, it doesn't have a permanent exhibition which would show key trends and dynamics of modern Belarusian art, while the state supports false projects. At the same time the dialogue between art community, the state and the public is not built. The expenditures on culture have been receded once again.

All things considered, a group of artists and art critics were invited to create a research platform called KALEKTAR. This institution will be a virtual platform with a follow-up possibility to eventually create a permanent exhibition of contemporary Belarusian art.

S.K.: After shaping the concept we offered the group of experts to select significant persons in Belarusian contemporary art starting from the mid-late 1980s when first event positioned as contemporary art had been taking place. The collection includes works of Belarusian artists who live in Belarus and abroad. There are now 120 authors on the list.

S.Sh.: Unfortunately, at present Belarus lacks organisations engaged in research and creation of archives of the modern art, which results in absence of a systematically recorded history of modern art of the last decades. Platform KALEKTAR and its project «ZBOR. Constructing archive» in particular aims to stage-by-stage construct, publish and process the collected archives, and thus through articles comprehend, interpret and promote significant statements of Belarusian authors in the field of contemporary art. **By doing so, the genealogy of contemporary Belarusian art will be constructed.**

Sergey Kiryuschenko and I, as project organisers, the invited Council and consultants have outlined the first stage of work with the archive: to identify 35-45 key statements of the Belarusian contemporary art which had most strongly influenced the discourse of contemporary art in Belarus and / or refer to the significant historical and cultural context in Belarus. As a result, the invited Council selected 40 works for each of which we order a research paper that will be published on the project website in 2015. Eventually, there will be more and more articles like this, because, naturally, the history of modern art is not limited by such a quantity. Today this is rather a necessity and convention.

S.K.: There is one more idea that is now being developed: in autumn 2015 together with the Polish curator Monika Szewczyk from Arsenal Gallery Bialystok a travelling exhibition of works which we are now writing about will be launched. It's going to be in the form of reproductions and the video. It's an economical format, quite easy to implement, but will make a good promotion of the Belarusian art abroad. Educational activities are also planned, for example, seminars, round tables with participation of experts in the field of museum exhibition and architecture. So far, we don't have such experts, although the Belarusian art itself has been actively developing. We would like to ensure that our portal would become an interactive platform for communication between artists, critics and end users of art. We are thinking of creating residencies for artists, introducing an award for young authors like Malevich Prize in Ukraine; we are planning to make programs for children.

– You mentioned that in future you would like to create a real exhibition which, of course, requires resources. Now that you don't have them yet, what can you practically do to create at least a virtual collection?

S.K.: We can at least describe these works, create archives and electronic catalogues. It is quite possible that the future of the museums of contemporary art lies with such format. In this regard, I liked Maksim Tyminko's lecture «The Projector» in the autumn of 2014 when he was telling about the new forms emerging at present in order to collect contemporary art. These are the so-called «scores of works» which later will allow to re-construct the original. In the first place, Maksim was telling about new media of art which face an acute problem of how to collect. Really, how this should be done? This issue has been long discussed in the field of performance art. Naturally, visual art has its specifics: there is no problem to collect painting, sculpture, and objects.

But for us, the creation of a «score» may be a way out of the situation when we are not able to create the material collection. It is important at least to save and describe, so that when the right time comes it all won't be lost.

S.Sh.: That is, we overcome the lack of funding by means of the selected form: the creation of a virtual rather than physical space and filling it with digital archives in the form of publications. Based on the collected materials it will be possible to seek financing, including financing to establish a real institution. But at the moment we are fully focused on the organization of our work and publishing the collected materials in the easiest to access and reasoned mode, the most progressive of which is a virtual archive. It is not possible and seems unnecessary to create another museum today.

– Who are the members of the project team?

S.Sh.: Sergey and I are developing the platform KALEKTAR with regular participation of a managing group and consultants. Each subsection of the future portal has or will have a team. For the first stage of work under the project «ZBOR. Constructing archive», which had already started, we created a Council, among its members are Valancina Kisialova, Lena Prentz, Andrei Dureika, Alaksej Luniou, Tania Arcimovič and Alaksej Barysionak.

S.K.: Sergey and I rather perform coordinating, creative and conceptual functions. For each of the stages of the work we convene the advisory council, as well as consult with numerous experts from the theoretical and practical fields of culture. For example, as it has already been said, we have created a group of experts — artists, curators, critics, who are engaged in the selection and classification. For sure, different opinions and views on the events taking place in the modern Belarusian art are very important. I'd like to pay a special attention to the role and initiative of the Belarusian artist Andrei Dureika who now lives in Dusseldorf. Having immigrated in the early 00s, he began to actively collect the archive of Belarusian art, including Belarusian art abroad, and explore this topic. The collected materials are unique, especially with regard to processes outside the country: Dureika's archives is the most important source for us.

– An interning point is that the imitative of this project belongs to artists, which is often the case in Belarus. Why do you think the state is not eager to initiate and organize such kind of projects?

S.K.: The experience has proved that in the modern world artists' initiatives are more efficient. The state lacks real activity. Artists often take upon themselves unnatural functions which turn out to be important for civil society. As far as our situation is concerned, namely why the state doesn't show any initiative, on the one hand, it is really strange because we represent it. On the other hand, the situation when there are two cultures — the stagnating official culture supported by the state, and independent culture developing due to the efforts of enthusiasts — remains actual. I don't know what will happen next, but now we have to take the initiative and implement what we had planned by our own means. Still, we have wanted and will continue to try to establish relationships with various governmental institutions.

– Do you actually see a future for the format of a «virtual museum»? Is it possible that the activity of gathering the material collection would go into oblivion?

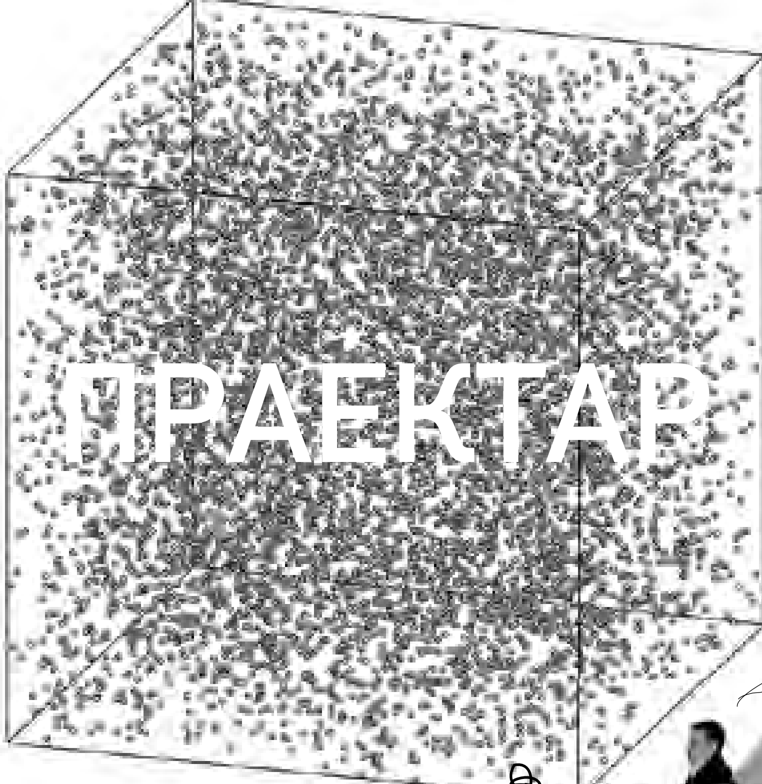
S.K.: I know that Internet technologies are developing very fast and have a great influence on art. But somehow I'm convinced that the Internet cannot and won't be able to convey the sensual dimension of art without which it just can't exist. Ii is true that the virtual museum can perform the educational function. But live lectures, real exhibitions and collections are needed. And we are committed to this task.

S.Sh.: I fully agree. I'd add that we are trying to organize the project in such a away so that all the published materials could be accessed and interesting outside Belarus, but in the first place, would be important for the viewers and specialists in Belarus. The archive database, which, I'm sure, we eventually will manage to create, will be easy to access and on demand for the researchers of the Belarusian art in future.

Interviewed by Tania Arcimovič



Сяргей Кірушчанка. Сэрыя «Чэнэлінгі–2». 40 × 30 × 25
Sergey Kiryuschenko. Chenelingi–2 series. 40 × 30 × 25



Максім Тымінько

ПРАЕКТАР

опэра-даклад у трох дзеяньнях

пра выпарэньні візуальнага мастацтва, пра стратэгію выжываньня вірусаў і пра ноты

Упершыню выкананая 15 лістапада 2014 году ў Цэнтры сучасных мастацтваў (Менск). Пры ўдзеле Сяргея Пукста й Ірэны Катвіцкай.

Дзейныя асобы:

1. Дакладнік

2. Акампаніятар (клявішны сынтэзатар)

3. Сьпявачка (сапрана)

Невялікая заля, прыстасаваная для правядзеньня лекцый. Каля сьцяны, якая выкарыстоўваецца як экран, збоку стаіць падстаўка для кампутара. На падлозе разьмешчана некалькі «комбікаў» (аўдыёкалёнак з узмацняльнікамі). З процілеглага боку ад кампутарнай падстаўкі знаходзіцца месца для акампаніятара: крэсла і стойка з клявішным сынтэзатарам. Па падлозе цягнуцца драты, якія злучаюць апаратуру паміж сабой.

Згасае сьвятло, да стойкі з кампутарам выходзіць дакладнік. Моўчкі ўключае відэадакумэнтацыю музычнага пэрформанса Джона Кейджа «4'33» (1952) у выкананьні Ўільяма Маркса.



Праз 7 хвілін, калі сканчаецца відэа, дакладнік запускае першы слайд.



ПРАЛЁГ

Дакладнік:

Я хацеў бы падзяліцца сваімі назіраньнямі пра адну вельмі важную тэндэнцыю ў разьвіцьці візуальнага мастацтва, якая стала асабліва прыкметнай у сувязі з імклівым распаўсюджваньнем так званых Новых Мэдыя, ці, калі больш дакладна, – Variable (зьменныя, непастаянныя) Мэдыя. Да іх належаць такія ўжо амаль «клясычныя» формы, як відэаарт, пэрформанс, інсталяцыя, так і больш «сучасныя»: інтэрактыўнае і сеткавае мастацтва, robotic-art, разнастайныя science-арт, бія-арт і г. д. Карацей, усё тое, што так ці інакш ня мае сваёй пастаяннай формы, але мае, хутчэй, працэсуальную прыроду, грунтуецца на часе, існуе толькі ў прывязцы да электраразэткі ці яшчэ якім-небудзь чынам выяўляе сваю эфэмэрную і бесьцялесную сутнасьць.

Але гаворка ня будзе iсьці выключна пра «бесьцялесныя» мастацкія практыкі, хутчэй, пра тэндэнцыі, якія прымушаюць нават звыклыя мэдыя губляць сваю трываласьць і даўгавечнасьць. Размова пойдзе пра тэндэнцыі татальнага, няўхільнага і беспаваротнага імкненьня візуальнага мастацтва да дэматэрыялізацыі, распушчэньня, пераходу ў этэр.

Першае дзеяньне

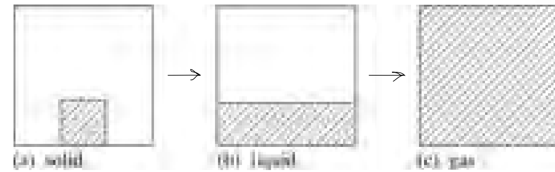
ПАР

Акампаніямэнт: мінімальна і манатонна, трывожна (гук: «ксыляфон»)

Дакладнік (дэклямуючы, выразна):

Імкненьне выяўленчага мастацтва да «дэматэрыялізацыі» – гэта ня проста трэнд, запушчаны канцэптуалізмам 1960-х зь ягонай ідэяй дэматэрыялізацыі арт-аб'екта, але заканамерны і аб'ектыўны кірунак разьвіцьця візуальнай эвалюцыі ў цэлым. Гэта працэс паступальнай структурнай трансфармацыі выяўленчага мастацтва, які ў гісторыі мастацтваў характарызуецца пераходамі ад «канону» да «стылю», да «ізмаў», да «плюралізму».

Калі ўявіць сабе ўсё выяўленчае мастацтва як некаторую фізычную субстанцыю, то гэтую трансфармацыю можна апісаць як тэрмадынамічны працэс, дзе першапачаткова кананічна цьвёрдае цела візуальнага рэчыва пад пэўных гістарычных зьменах і тэхналягічных прарывах пераходзіць з аднаго свайго агрэгатнага стану ў іншы. Зь цьвёрдага плавіцца ў вадкае, з вадкага выпараецца ў газ.



Са школьных заняткаў па фізыцы мы ведаем, што агрэгатныя станы рэчыва характарызуюцца рознымі ступенямі свабоды, якой валодаюць ягоныя атамы, драбнюткія часьціцы, што вызначаюць ягоны хімічны склад.

Закутыя ў ладную, правільную, але вельмі жорсткую крышталічную рашотку цьвёрдага цела, атамы, пры ўдала складзеных зьнешніх умовах, радасна вызваляюцца і пачынаюць свой рух, які ў рэшце рэшт ператварае цьвёрды крышталь у рухомую вадкасьць. Але як толькі самыя сьмелыя з атамаў разганяюцца да такой ступені, што могуць пераадолець супраціў і вырвацца за межы агульнага аб'ёму рэчывы, тады для атамаў адкрываецца сапраўдная свабода дзеяньня, не абмежаваная ніякімі рамкамі. Нашае выпаранае візуальнае рэчыва ператвараецца ва ўсюдыісную і ўсёпранікальную візуальную пару.

Кожны раз зь пераходам у новы агрэгатны стан візуальнае мастацтва праходзіць чарговы этап «дэматэрыялізацыі». Мастацкі твор, арт-аб'ект паступальна і мэтанакіравана губляе свае «матэрыяльныя» якасьці, адмаўляючыся ад больш стабільных, «прадметных» выразных сродкаў на карысьць больш «ненадзейных», недаўгавечных і зьменлівых мэдыя. Ад тоўстага да тонкага, ад маналітнага да пустацелага, ад непарушнага каменнага да мільганьняў сьвятла і ценю на экране.

n = 600

n = 293

n = 123

(b) Крышталічная структура HHTP · 4H2O

Крышталічная структура лёду Ih

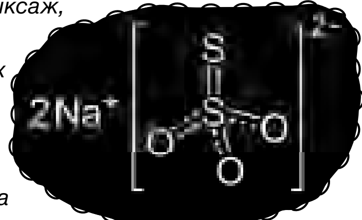
Спрошчана, каб не паглыбляцца ў дэталі, гэты працэс «дэматэрыялізацыі» можна прадставіць у выглядзе такой схемы:



Кожная трансфармацыя, кожны пераход ад аднаго мэдыя да іншага абавязкова суправаджаецца тэктанічнымі сыстэмнымі зьменамі ўва ўсёй структуры ўзаемасувязяў унутры прасторы мастацтва, немінуча вядзе да зьмены старых ці зьяўленьня новых схемаў узаемадзеяньня паміж усімі ўдзельнікамі мастацкага працэсу.

Возьмем, напрыклад, адзін з такіх пераломных этапаў, які пазначаны зьяўленьнем у XV стагодзьдзі новай рэвалюцыйнай тэхналёгіі візуальнае вытворчасьці – алейнага жывапісу. Гэты этап быў зьвязаны з радыкальнымі пераўтварэньнямі ў выяўленчым мастацтве, вынікам якіх сталі ня толькі сэкулярызацыя і засваеньне новых сацыяльных функцый, але яшчэ і фармаваньне цалкам новай інфраструктуры вытворчасьці й распаўсюду мастацкіх твораў, зараджэньне арт-рынку.

Яшчэ адзін прынцыповы скачок, безь якога не магло б зьявіцца тое, што мы цяпер называем contemporary art, здарыўся ў самым пачатку XIX стагодзьдзя, калі адбыўся радыкальны прарыў у выяўленчым мастацтве – адкрыцьцё тыясульфату натрыю і ягонай уласьцівасьці распушчаць солі срэбра. Зьявіўся фіксаж, фотазамацавальнік, які, акрамя фіксацыі фотавыявы на засьвечаных срэбных пласьцінах, яшчэ й замацаваў хімічную фатаграфію ў якасьці легітымнага выяўленчага сродку. Хоць фатаграфія і запусьціла бурную ланцуговую рэакцыю ў разьвіцьці візуальнага мастацтва, аднак ёй самой давялося чакаць свайго



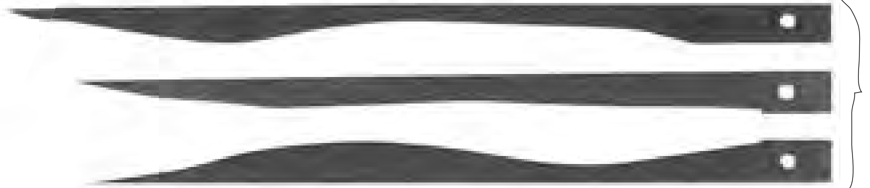


Жозэф Нісэфор Ньепс (Nicéphore Niépce), «Выгляд з акна», найранейшы з захаваных фотаздымкаў, 1826 або 1827

прызнаньня больш за паўтары сотні гадоў, каб толькі ў 1980-х гадах нарэшце заняць годнае месца ў сучасным мастацтве сярод традыцыйных жывапісу, скульптуры, графікі.

Да 1960-х гадоў, пакуль фатаграфія ўсё яшчэ змагалася за сваё месца пад сонцам, працэсы, запушчаныя ёю, ужо трансфармавалі візуальнае мастацтва да такой ступені, што ўсё было гатовае да новага прынцыповага зьмяненьня, да пераходу ў наступны агрэгатны стан візуальнага рэчыва – газападобны, да ператварэньня ў візуальную пару.

Да гэтага часу Марсэль Дзюшан ужо правёў свой мастацка-навуковы экспэрымэнт зь ніткай даўжынёй адзін мэтар, якая падала



Марсэль Дзюшан (Marcel Duchamp), «3 стандарты спыненьня», 1913–14

з мэтровай вышыні (3 Standard Stoppages), што ператварыла выпадковасьць у эталён.

Джон Кейдж ужо прачытаў сваю лекцыю * *«Нявызначанасьць», ператварыўшы нявызначанасьць у канцэпцыю.*

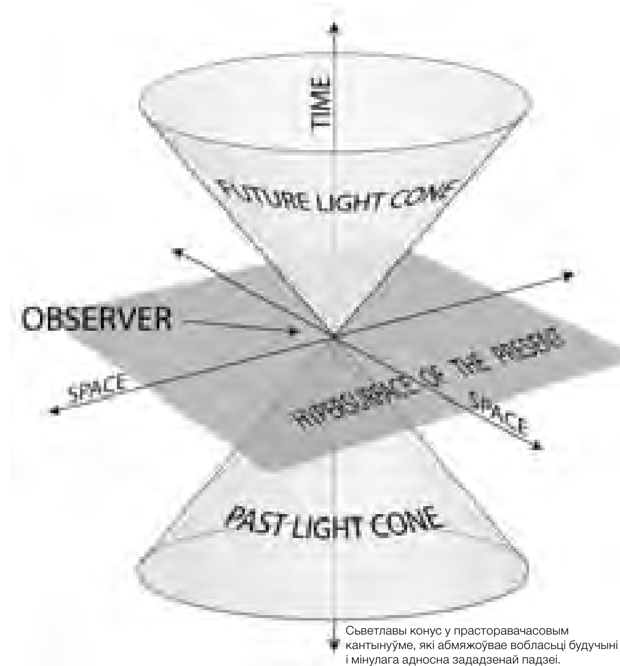
А Вольф Фостэль ужо ўключыў свой першы тэлевізар у інсталяцыі «Нямецкі погляд» з цыклю «Чорны пакой», і электрычныя ваганьні ў сетцы сталі часткай візуальнага. **

Неставала толькі нейкага аднаго апошняга імпульсу. І вось у 1967-м, на хвалі Флюксус і дзякуючы японскаму эканамічнаму цуду, электронная тэхналёгія ў выглядзе Porta-Pak CV-2400 Video Rover уварвалася ў візуальнае мастацтва і дала нараджэньне відэаарту. Porta-Pak CV-2400 – дзецішча Sony – была першай «партатыўнай» відэасыстэмай, якую мог падняць адзін чалавек.



Так ці інакш, але нараджэньне відэаарту стала пераломным момантам: візуальнае мастацтва атрымала тое, да чаго доўга імкнулася, але чаго ў яго ніколі дагэтуль не было, – кантэкст часу.

Замест звыклых трох прасторавых вымярэньняў мастак цяпер апэруе чатырма. Выяўленчае мастацтва раптам ператварылася ў тое, што нашыя сябры фізыкі называюць прасторава-часавым кантынуўмам, а па-ангельску – гэта злучнае spacetime. То бок паміж прасторай і часам больш не існуе ніякага «і», цяпер яны непарыўныя,



Сьветлавы конус у прасторавачасовым кантынуўме, які абмяжоўвае вобласьці будучыні і мінулага адносна зададзенай падзеі.

сёньня для новага мастацтва прасторачас *павінна пісацца разам. А далей нашыя сябры фізыкі назвалі ўсе фізычныя зьявы – тое, з чаго складаецца spacetime, – «падзеямі». Такім чынам, атрымліваецца, што калі цяпер візуальнае мастацтва стала прасторава-часавым кантынуўмам, то творы, якія яго складаюць, сталі падзеямі. Менавіта Падзеямі, дзе паміж прасторай і часам больш няма розьніцы.*

Гэтая радыкальная трансфармацыя візуальнага твору з аб'екта ў падзею патрабуе ня менш радыкальных зьменаў ува ўсёй сыстэме ўзаемадзеяньняў паміж удзельнікамі мастацкага працэсу.

* Першую лекцыю «Нявызначанасьць» («Indeterminacy») Кейдж даў у 1958 у Дармштаце, Нямеччына.

** Вольф Фостэль (Wolf Vostell), «Нямецкі погляд» з цыклю «Чорны пакой», 1958

Другая дзея

МЭДЫЯ

Акампаніямэнт: клявішы: рытмічна-паўтаральны музычны патэрн (гук: «электраарган»); голасам: імітацыя партыі барабанаў

Дакладнік (rapping, скачучы, размахваючы рукамі, прысядаючы, робячы рытуальныя абыходы вакол падстаўкі з кампутарам):

З разьвіцьцём электронных тэхналёгій, зьяўленьнем пэрсанальных кампутараў і стварэньнем інтэрнэту новае чатырохмернае візуальнае мастацтва атрымала віртуальна неабмежаваны лік інструмэнтаў.

Новыя Мэдыя прыйшлі на зьмену відэаарту, а разам зь імі і магутная інстытуцыянальная падтрымка. Мэдыямастацтва займела сваю вельмі разгалінаваную сетку навучальных установаў, дасьледчых і акадэмічных праграм, фондаў, рэзыдэнцый, фэстываляў і выставачных пляцовак. Але, нягледзячы на тое, што мастацкі асяродак безумоўна прызнаў ды ўключыў у сваю практыку і дыскурс новыя мэдыя, мэйнстрым-рынак сучаснага мастацтва не занадта захоплена ўспрыняў гэтую кардынальную трансфармацыю, якая адбылася зь візуальным мастацтвам. Замест таго, каб адаптавацца да новых умоваў, contemporary арт-рынак амаль цалкам ігнаруе і абыходзіць бокам цяжкасьці, зьвязаныя з мэдыямастацтвам, часта проста імітуючы сваё дачыненьне да працэсу.

Так, нават у самай заняпалай галерэі рэдкая выстава абыходзіцца без пэрформансу на адкрыцьці альбо відэаманітора ў экспазыцыі. Але прычына, па якой яны там знаходзяцца, – гэта вельмі часта толькі жаданьне пазначыць «актуальнасьць» таго, што адбываецца, а заадно пацешыць публіку.

бум-чш, бум-бум-чш

Тыя ж галерэі і дылеры, якія сапраўды спрабуюць працаваць з мэдыятворамі, як правіла, выкарыстоўваюць абсалютна тыя ж старыя тактыкі, што і пры продажы, напрыклад, традыцыйных графічных прынтаў альбо фатаграфіі. Яны эксплёатуюць вельмі спрэчнае ў дачыненьні, асабліва да электронных мэдыя, паняцьце сапраўднасьці твора, штучна абмяжоўваюць наклад, нумаруюць копіі і разьдзьмухваюць цану, імітуючы «ўнікальнасьць» прадаванага асобніка. Па сутнасьці – проста спрабуюць штучна надаць бясплотнаму 4-мернаму твору хоць якое падабенства аб'екту.

Але гэта атрымліваецца, вядома, далёка ня з кожным мэдыя-творам. І таму такая схема вымушае мастакоў падладжвацца, сьціскацца і выраблядь што-небудзь зваротна сумяшчальнае. Самым папулярным цяпер стала, напрыклад, ператвараць усё ў дакумэнтацыю, фатаграфію ці, у крайнім выпадку, у аднаканальных відэафільм, лёгка сумяшчальны з наяўнай бытавой відэатэхнікай і блізкі да знаёмага фармату традыцыйнага кіно. Так пад брэндам Новых Мэдыя часта прадаецца проста традыцыйны фільм. Але, ня маючы ўласнай структуры камунікацыі з кінагледачом, арт-рынак утылізуе чужую, добра разьвітую і прасунутую, але не прыстасаваную для продажу мастацтва інфраструктуру рынку кіно.

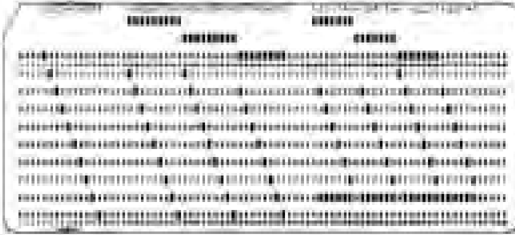
Зразумела, што калі замест статычнага аб'екта даводзіцца мець справу з «падзеяй», а замест «артэфакта» трэба прасоўваць «досьвед», то трывалыя і адладжаныя схемы, па якіх да гэтага часу пасьляхова функцыянавала арт-індустрыя, перастаюць працаваць альбо становяцца неэфэктыўнымі.

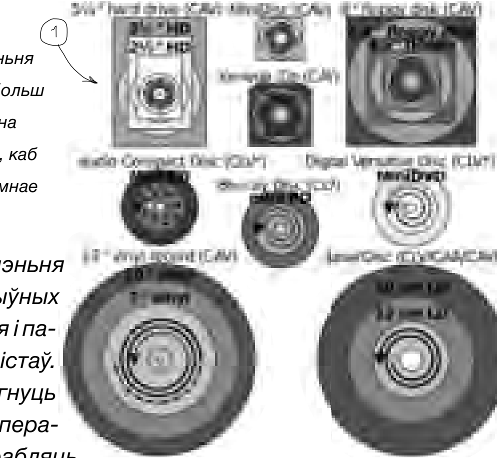
Чарльз Томсан (Charles Thomson), «Сэр Нікалас Сэрота прымае рашэньне аб набыцьці», алей і акрыл на палатне, 101,6 см x 76,2 см, 2000

Адзін вядомы арт-дылер сказаў, што калекцыянэр пачынае нэрвавацца, калі гаворка заходзіць пра мастацтва, якое трэба ўключаць у разэтку. І, за рэдкім выключэньнем, гэта рэальнае становішча рэчаў. А галоўнае, што справа не ў калекцыянэрах, не ў іх слабых нэрвах ці надзвычайнай нелюбові да новых мэдыя, а справа ў тым, што, калі падыходзіць да новага мастацтва са старымі меркамі, відавочна, узьнікаюць праблемы, і галоўная зь іх – гэта тое, што variable мэдыя з пункту гледжаньня традыцыйнага архіватара / захавальніка / зьбіральніка аказваюцца занадта далікатнымі, уразьлівымі і недаўгавечнымі. Ясна, што такое нестабільнае мастацтва могуць сабе дазволіць набываць толькі вялікія музэі ці рэдкія калекцыянэры, героі-энтузіясты мэдыямастацтва ў надзеі, што ім удасца захаваць свой набытак тым ці іншым спосабам.

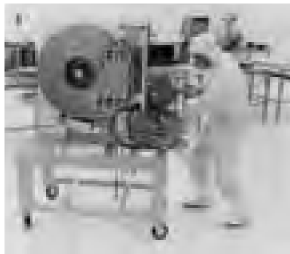
Каб вырашыць праблему захоўваньня мэдыямастацтва, музэі, фонды, прыватныя ініцыятывы адкрываюць дасьледчыя праграмы, нэтворкі па захаваньні электроннай культурнай спадчыны, праводзяць сымпозіюмы, выпрацоўваюць мэтады і стратэгіі захоўваньня і рэстаўрацыі, але праблема ў цэлым застаецца да гэтага часу нявырашанай.

Ёсьць некалькі вядомых стандартных мэтадаў захоўваньня мэдыятвораў. Гэта: 1. Складаваньне. Захоўваньне арыгінальнага фармату твора. 2. Міграцыя. Абнаўленьне, пераход ад старых фармату і абсталяваньня да новых. Напрыклад, перазапіс VHS-касэты, якая выйшла з ужытку, на больш новы (хоць ужо таксама састарэлы) DVD-дыск. 3. Эмуляцыя. Стварэньне на новым апараце ўмоваў, якія імітуюць працу арыгінальнага абсталяваньня, каб можна было выкарыстоўваць першапачатковы фармат запісу або праграмнае забесьпячэньне, неабходнае для працы мэдыятвору.





Але ніводны з гэтых мэтадаў не прапануе ніякага рашэньня для захаваньня «жывых» элемэнтаў твора ці пэрфарматыўных практык. Акрамя таго, усе гэтыя мэтады вельмі працаёмкія і патрабуюць сталага догляду і ўвагі кваліфікаваных спэцыялістаў. Так, напрыклад, пры захоўваньні дадзеных, каб пазьбегнуць іх страты праз дэфэкт носьбіта, патрабуецца рэгулярны перазапіс з аднаго дыска на іншы, неабходна пастаянна выробляць рэзэрвовыя копіі ці выкарыстоўваць «хмарнае» захоўваньне на спэцыяльных сэрвэрах у сетцы. (Гэта да тэмы аб «унікальнасьці» і «арыгінальнасьці» лічбавых мэдыя. Толькі каб яго паспрабаваць захаваць, спатрэбіцца зрабіць не адзін дзясятак, а то і сотні рэзэрвовых копій.) А што ўжо казаць пра такі складаны мэтад, як эмуляцыя, якая патрабуе сур'ёзнай працы вялікай колькасьці высакакляснах праграмістаў і інжынэраў.



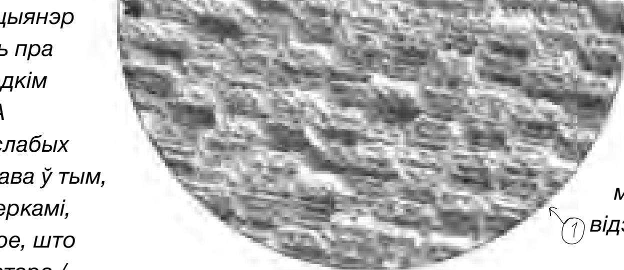
Складанасьць, дарагоўля і неабходнасьць пастаяннага ўдзелу спэцыялістаў робяць гэтыя мэтады як мінімум малаэфэктыўнымі, і насамрэч амаль не рэалізуюцца ў выпадку, калі гаворка ідзе пра невялікую прыватную калекцыю ці проста мастака, які хоча захаваць сваю працу. Атрымліваецца, калі праца пры сваім жыцьці не патрапіла ў калекцыю музэю або вялікага арт-інстытуту, яна асуджаная на зьнікненьне?..

Аднак і ў мэгаінстытуцыях мэдыяпраца ня можа адчуваць сваю поўную бясьпеку, таму што гэтыя мэтады яшчэ і не даюць ніякай гарантыі захаванасьці. Мэдыятвор, запісаны на відэакасэце, кампутарным цьвёрдым дыску альбо CD, немагчыма закансэрваваць, зьмясьціць пад шкляны каўпак, схаваць у цёмным пакоі. Таму

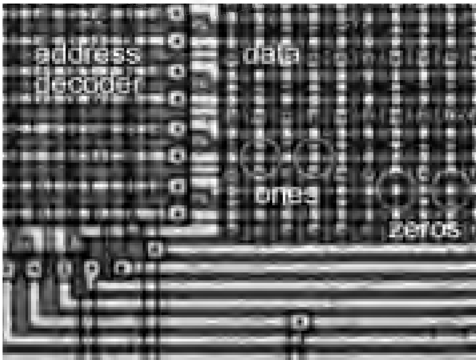
(1) Параўнаньне фарматаў дыскавых лічбавых назапашвальнікаў
(2) IBM 250 MB Жорсткі дыск, 1979



Нам Джун Пайк (Nam June Paik), «Магнітны TV», 1965



што ў наступны раз, калі вы яго дастанеце, існуе верагоднасьць таго, што вы яго ня знойдзеце, на чым яго прайграць. Акрамя таго, носьбіты інфармацыі і прылады для іх счытваньня фізычна ламаюцца, прыходзяць у занапад і становяцца непрыдатнымі, але, што яшчэ горш, – яны састарваюцца маральна. І рана ці позна надыходзіць момант, калі ўжо няма магчымасьці замяніць згарэлую відэакарту або наладзіць выпушчаны ў 1963 годзе заводам, які больш неіснуе катодны тэлевізар, што выйшаў з ладу.

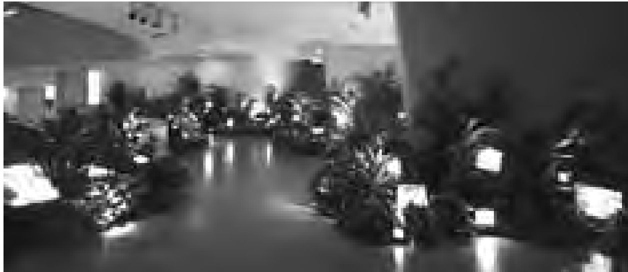


І гэта яшчэ ня ўсё.

Што ж з самой інфармацыяй? Акрамя таго, што інфармацыя – гэта намагнічаныя часьціцы памерам у 10 нанамэтраў, якія могуць абсыпацца або размагнічвацца, гэта яшчэ й фармат запісу і праграмы для іх дэкадаваньня ды прайграваньня, якія мяняюцца і старэюць зь яшчэ большай хуткасьцю. JPG, TIF, PNG, MP3, MP4, AEP, MOV, PDF, AVI, WAV... Шэраг бясконцы. Каб прачытаць адны фарматы, патрэбныя адны праграмы, для іншых – іншыя, а для некаторых ужо не існуе ні праграм, ні дэкодараў. І тут мы пачынаем разумець стан таго калекцыянэра, які бачачы работы, падключаную да электаразэткі, нэрвова патнее.

Відавочна, што гэта тупік. Любыя спробы ўжыць традыцыйныя мэтады і стратэгіі для захоўваньня новага 4-мернага твора асуджаныя на правал. Якім жа чынам мэдыятвор можа выжыць?

Першыя радыкальныя ідэі зьявіліся ў канцы 1990-х, калі Джон Іпаліта (Jon Ippolito), публіцыст і куратар Гугенхайм Музэю, пачаў разьвіваць канцэпцыю Variable media, а Рычард Райнхард (Richard Rinehart), дырэктар і куратар Самэк Арт Музэю ва ўнівэрсытэце Букнэла, прадставіў сваю сыстэму фармальнага запісу «партытуры» для мэдыятвораў Media Art Notation System. У аснове абедзьвюх сыстэм ляжыць зусім новая для візуальнага мастацтва ідэя магчымасьці рэінтэрпрэтацыі мастацкага твора. Яна палягае ў тым, каб замест бессэнсоўных спробаў захаваньня артэфакта ў ягоным «арыгінальным» выглядзе сфакусавацца на захаваньні самой сутнасьці твора і прыняцьці правілаў яе інтэрпрэтацыі з улікам пераменлівых зьнешніх умоваў і тэхналягічных зьменаў. То бок ідэя ў тым, што для таго, каб паказаць сёньня інсталяцыю Нам Джун Пайка «TV Garden», якая складаецца з жывых расьлінаў і тэлевізараў, бессэнсоўна



спадзявацца ўваскрэсіць тыя самыя пальмы, якія Пайк выкарыстаў пры першым паказе сваёй працы, або ўзнавіць тыя ж самыя лямпавыя тэлевізары. Дастаткова толькі вызначыць ключавыя, найбольш важныя канцэптуальныя, эстэтычныя, функцыянальныя элемэнты, закладзеныя аўтарам, і рэалізаваць іх наяўнымі сёньня сродкамі.

Вядома, гэта няпростая задача. Узьнікае безьліч пытаньняў: як вызначыць, што ж насамрэч хацеў сказаць мастак, што было для яго важным? Узьнікае неабходнасьць дакладнай ды яснай камунікацыі паміж мастаком і тым, хто будзе рэінтэрпрэтаваць ягоны твор. Рычард Райнхард прапанаваў пабудаваць такую сыстэму камунікацыі: узяўшы за прыклад для пераймання музычны нотны запіс, правесьці прамую паралель паміж новым мэдыямастацтвам і музыкай (музычным запісам).

Сапраўды, нябачная сувязь паміж музыкай і новымі мэдыя была даўно заўважана і нават вызначана такім паняцьцем, як time-based art. Прырода новага візуальнага арту вельмі блізкая да прыроды музыкі. Іх аб'ядноўвае, па-першае, часавы аспэкт, які палягае ў аснове іх фізычнага існаваньня, іх эфэмэрнасьць, пэрфарматыўнасьць, варыятыўнасьць. Гэтая блізкасьць дае нам магчымасьць паглядзець на праблемы, зьвязаныя з новым візуальным мастацтвам, праз прызму музыкі. Мы можам прасачыць стратэгіі выжываньня, выбраныя музыкай, якая з прычыны сваіх уласьціваесьцяў першапачаткова асуджаная на імгненнасьць і эфэмэрнасьць існаваньня. Магчыма, мы зможам скарыстацца гэтымі стратэгіямі і ў барацьбе за выжываньне новага візуальнага мастацтва.

Нам Джун Пайк (Nam June Paik), «TV сад», відэаінсталяцыя з каляровымі тэлевізарамі і жывымі расьлінамі, памеры вар'іруецца з інсталяцыяй, 1974 (вэрсія 2000 у Музэі Гугенгхайма ў Нью-Ёрку)

(1) Участак жорсткага дыску памерам у 10 нанамэтраў. Выява зроблена магнітна-сілавым мікраскопам
(2) Мікраскапічная выява чыпсэта Yamaha (1985) на гукавой плаце для ПК, Adlib. Зона, дзе запісана табліца сыгналу, які зьмяшчае адну чвэрць сынусоіднай хвалі
(3) Перфакарта з кодамі для набору з 64-х сымбаляў

Трэцяе дзеяньне

МУЗЫКА

Акампаніямэнт: клясычны акампаніямэнт для опэрнага рэчытатыву (гук: «фальшывы» «электраклявэсын»)

Сьпявачка (рэчытатыў):

Музыка – гэта вірус! Галоўная стратэгія дляяевыжываньня–гэтамаксымальнае распаўсюджваньне шляхам захопу ўсё большай колькасьці арганізмаў. Чым больш носьбітаў музычнага твора, тым больш шанцаў у яго на выжываньне. Чым больш слухачоў у твора, якія падхапілі яго, сталі ягонымі носьбітамі, ператварыўшыся ў яго выканаўцаў, тым больш шанцаў у гэтага твора – мэлёдыі, песьні – перажыць не адно пакаленьне сваіх пераносчыкаў, нават ва ўмовах поўнай адсутнасьці якіх-небудзь сродкаў запісу альбо захоўваньня гукавай інфармацыі. Мы добра бачым гэтую ўласьцівасьць музыкі ў яе экстрэмальнай праяве на прыкладзе фальклёру або папсы. Але, незалежна ад жанру, напрамку, элітарнасьці музыкі, гэтая стратэгія зьяўляецца базавай, ёй падпарадкоўваецца ўсе практычныя мэтады выжываньня музычнага твору.







Першы мэтад:

Незалежнасьць ад мэдыя, гнуткасьць, плястычнасьць і здольнасьць да мутацыі. Любы музычны твор, хоць і можа мець кананічна-традыцыйную прывязку да таго ці іншага інструмэнту або форму выкананьня, аднак пры гэтым выдатна вытрымлівае эксперымэнты з аранжыроўкай. «9-я сымфонія Бэтховэна» застаецца «9-й сымфоніяй Бэтховэна» незалежна ад таго, выкананая яна Каралеўскім Concertgebouw Orchestra ці прамурлыканая вамі ў душы.

Другі мэтад лягічна вынікае зь першага: падзел на Аўтара і Выканаўца. Праз тое, што інтэрпрэтацыя зьяўляецца натуральным выразным сродкам для музыкі, інтэрпрэтатар / выканаўца падымаецца да ўзроўню творцы.
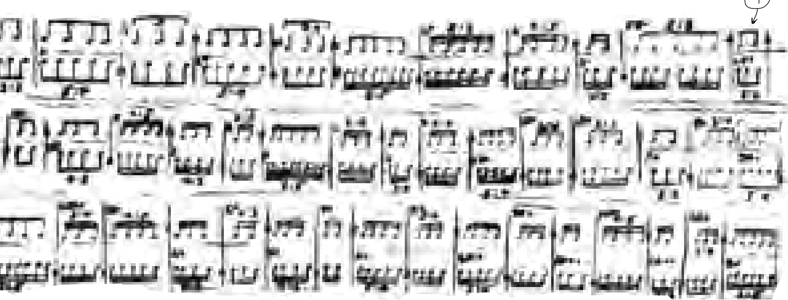


Для выжываньня музычны твор ня мае патрэбы ў кансэрвацыі і муміфікацыі. Ён нараджаецца нанова з кожным новым выкананьнем. Бясспрэчна, гэта выйгрышная стратэгія, бо дазваляе твору быць адаптаваным і таму адэкватна ўспрынятым у цалкам розных гістарычных і культурных умовах.

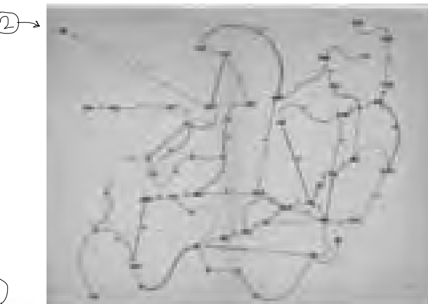


(4) Вірусы: Hendra-вірус, Усходні конскі вірус, вірус Чыкунгунья.
(5) Кадр зь фільма Вудзі Алена «Рымскія прыгоды»

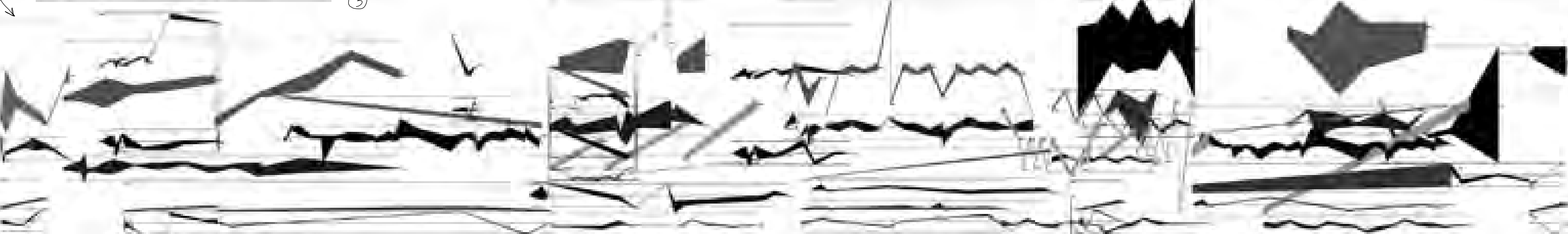
Бах, які перажыў некалькі эпох

Трэці мэтад:
Асаблівая сыстэма запісу, якая забясьпечвае эфэктыўнае функцыянаваньне першых двух мэтадаў – гэта нотны запіс, унівэрсальная сыстэма камунікацыі паміж аўтарам і выканаўцам.









Шэраг важных якасьцяў, якія робяць яе эфэктыўным інструмэнтам у барацьбе за выжываньне музычнага твору, гэта: 1. здольнасьць дакладнай фіксацыі аўтарскай задумы як у цэлым, так і ў нюансах; 2. гнуткасьць у забесьпячэньні дастатковай свабоды інтэрпрэтатару для творчай рэалізацыі; 3. устойлівасьць да зьменлівых вонкавых умоваў і незалежнасьць ад носьбітаў і інструмэнтаў.

P. S.

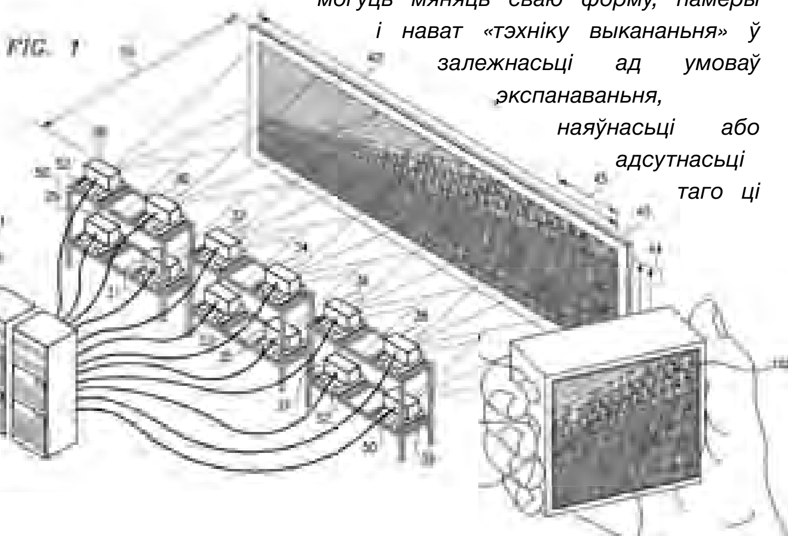
Дакладнік:

Такім чынам: мэдыянезалежнасьць, падзел на аўтара і выканаўцу і нотны запіс. Гэтыя мэтады зьяўляюцца натуральнымі і эфэктыўнымі ў сфэры музыкі, але якім чынам яны могуць быць ужытыя ў галіне новага візуальнага мастацтва?

Зьменлівая прырода мастацтва дыктуе новыя правілы і спосабы арганізацыі мастацкага працэсу. Мастакі, куратары, калекцыянэры ўжо даўно, хоць пакуль мімаволі, хутчэй інтуітыўна і не занадта артыкулявана, але ўжываюць тыя самыя «музычныя» мэтады пры вырашэньні праблем, зьвязаных з паказам, захоўваньнем і камунікацыяй у сфэры новага візуальнага мастацтва.

Мэдыянезалежнасьць

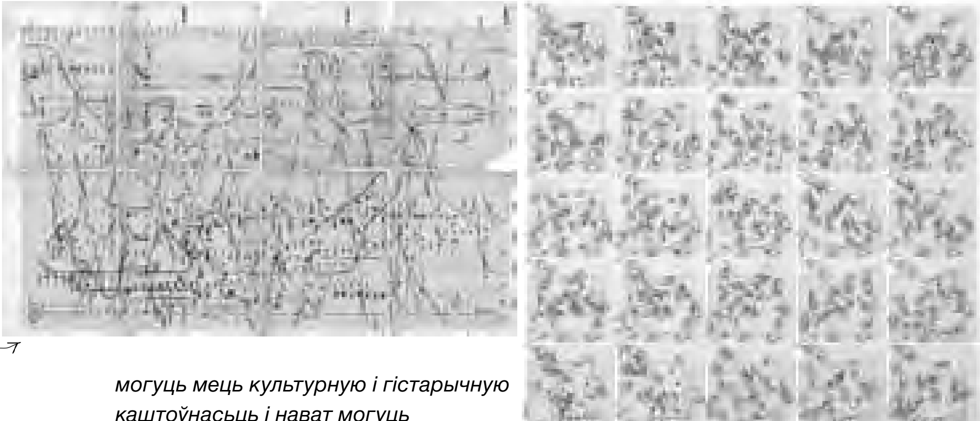
Мастакі, якія займаюцца новымі мэдыя, прывыклі да таго, што іх творы могуць мяняць сваю форму, памеры і нават «тэхніку выкананьня» ў залежнасьці ад умоваў экспанаваньня, наяўнасьці або адсутнасьці таго ці іншага абсталяваньня, ад асьветленасьці і памераў памяшканьня, суседства зь іншымі працамі і г. д.



Такая форма мэдыянезалежнасьці часта ўсё яшчэ ўспрымаецца, асабліва самімі мастакамі, як непазьбежнае «зло», зь якім трэба зьмірыцца або спрабаваць змагацца. Але паступова, я думаю, мэдыянезалежнасьць павінна стаць новай лёгкай і натуральным стандартам у візуальным мастацтве, стаць магутным інструмэнтам і новым выразным сродкам у руках мэдыямастакоў, а таксама неад'емным і неабходным элемэнтам у стратэгіі выжываньня новага візуальнага мастацтва.

«Нотны» запіс

Праца з новымі мэдыя часьцей за ўсё мае на ўвазе выкарыстаньне ў адным творы мноства кампанэнтаў, розных тэхналёгій і матэрыялаў, што ў сваю чаргу абумоўлівае ўцягваньне як мінімум некалькіх чалавек у вытворчасьць і інсталяваньне працы: аўтара, куратара, фандрайзэраў, праграміста, апэратара, тэхніка. Для посьпеху ў такім прадпрыемстве неабходная наладжаная і ясная сыстэма камунікацыі паміж усімі ўдзельнікамі працэсу. Пры адсутнасьці стандартнага мэтаду для апісаньня мэдыятвору, гэтая праблема, у першую чаргу, кладзецца на плечы самога мастака, які вымушаны прыдумляць спосабы фіксацыі сваіх ідэй, апісаньня сваіх работ і інструкцый па эксплёатацыі. Можна знайсьці вялікую колькасьць розных запісаў, схем, свайго роду «партытур» мэдыятвораў, зробленых самімі мастакамі. Гэтыя індывідуальныя і ўнікальныя запісы самі па сабе



могуць мець культурную і гістарычную каштоўнасьць і нават могуць служыць ключом да разуменьня творчага працэсу аўтара. Аднак адсутнасьць адзінай унівэрсальнай сыстэмы запісу ў большасьці выпадкаў хутчэй вядзе да непаразуменьня, няправільнай інтэрпрэтацыі і часта да непажаданых вынікаў, якія могуць быць далёкія ад задумы мастака. А ў выпадку, калі гаворка ідзе пра захаваньне мэдыятвору, сытуацыя можа быць нашмат больш крытычнай. Недакладнае ці незразумелае апісаньне можа, у горшым выпадку, прывесьці нават да поўнай і беззваротнай страты твора.

Стварэньне сапраўды ўнівэрсальнай сыстэмы «нотнага» запісу для візуальнага твора, вядома, надзвычай складаная задача, якая ня можа быць вырашана ў адзін дзень. Але для гэтага, на мой погляд, не патрэбныя стагодзьдзі, як у выпадку з эвалюцыяй музычнага нотнага запісу. Напрыклад, для разьвіцьця моваў праграмаваньня ад першых, прымітыўных, якія зьявіліся ў 1950-х гадах, да складаных, структураваных, аб'ектна-арыентаваных моў высокага ўзроўню спатрэбілася ўсяго некалькі дзесяцігодзьдзяў. А сучасныя кампутарныя мовы распрацоўваюцца наогул за пару гадоў. Вышэйзгаданая Media Art Notation System Рычарда Райнхарда выкарыстоўвае ў сваёй аснове пашыраную мову разьметкі XML, якая ўжо зьяўляецца стандартам і выкарыстоўваецца паўсюдна пры распрацоўцы і апісаньні кампутарных праграм. А створаны ініцыятыўнай групай Varible Media спэцыяльны апытальнік Variable Media Questionnaire (http://variablemediaquestionnaire.net/) сыстэматызуе і клясыфікуе інфармацыю, неабходную для паўнавартаснага апісаньня мэдыятвору. Аднак для таго, каб першыя ініцыятывы ў гэтым кірунку ператварыліся ў агульнапрынятыя стандарты, неабходна перадусім разуменьне насьпелай праблемы і неабходнасьці яе рашэньня куратарамі, архіватарамі, калекцыянэрамі, а самае галоўнае – мастакамі.

1. Бэн Джонстан (Ben Johnston), «Хто стукаецца»
2. Тошы Ітіянагі (Toshi Ichiyanagi), «Музыка для электрычнага мэтранома«, 1960
3. Барабанны патэрн для сынтаісцкага ачышчальнага рытуалу
4. Ганс-Крыстоф Штайнэр (Hans-Christoph Steiner), «Самота», п'еса з дынамічнай і інтэрактыўнай партытурай, 2004
5. Зьбігнеў Рыбчынскі (Zbigniew Rybczynski), схема для здымкаў дзевяціканальнага фільма «Новая кніга», 1975
6. Раскадроўка для фільма «Танга», 1980

Падзел на аўтараў і выканаўцаў

Гэты мэтад, які зьяўляецца стратэгічна важным і надзвычай неабходным элемэнтам у сыстэме выжываньня музычнага твора, можа здацца на першы погляд самым неадназначным і, магчыма, практычна неўжывальным у сфэры візуальнага мастацтва. Бо, у адрозьненьне ад музыкаў, якія, падзяліўшыся на кампазытараў і выканаўцаў, выдатна ладзяць адзін з адным, для эгацэнтрычных мастакоў-творцаў блюзьнерская сама думка пра ўмяшаньне кагосьці староньняга ў сьвятая сьвятых – у тварэньне майстра. Культ унікальнасьці і непаўторнасьці мастацкага твора, арыгінальнасьці і пазнавальнасьці «рукі майстра» збольшага апраўданы, калі гаворка ідзе пра традыцыйныя арт-практыкі. Але, калі мы маем справу са зьменнымі мэдыя, пэрформансам, шматкампанэнтнымі мультымэдыйнымі інсталяцыямі і лічбавымі тэхналёгіямі, такі падыход становіцца як мінімум контрпрадуктыўным. Для падтрыманьня жыцьцёвага цыклю мэдыятвора, адаптацыі яго да новых экспазыцыйных умоваў у працэсе яго абслугоўваньня і рэстаўрацыі даводзіцца вырашаць ня проста тэхнічныя пытаньні, але прымаць рашэньні, якія могуць прынцыпова зьмяняць першапачатковую задуму аўтара і ўплываць на працу ў цэлым.

Вядома, каб пазьбегнуць непажаданых канцэптуальных і эстэтычных скажэньняў, не дапусьціць дэградацыі сэнсаў, закладзеных у твор, было б выдатна, каб такія работы праводзіліся толькі самім аўтарам або пры яго непасрэдным наглядзе. Аднак, на жаль, гэтага не адбываецца. Аўтара немагчыма назаўжды прывязаць да ўсіх ягоных твораў, а значыць, калі аўтар, з той ці іншай прычыны, недаступны, застаецца пакуль толькі давярацца куратару або мастацтвазнаўцу, тэхнічнаму пэрсаналу ці таму, каму давядзецца па волі выпадку займацца такога кшталту рызыкоўным умяшаньнем у аўтарскі твор. Рызыка тут заключаецца ў тым, што недастатковая кваліфікацыя, адсутнасьць спэцыяльнай адукацыі і мастацкага нюху ці неразуменьне аўтарскай задумкі могуць прывесьці да катастрафічных наступстваў, сказіць працу да непазнавальнасьці. Гэтая непрыемная сытуацыя пагаршаецца яшчэ й тым, што аўтар, ня маючы кантролю над працэсам і канчатковым вынікам, усё адно застаецца цалкам адказным за сваю працу перад гледачом, у якім бы выглядзе яна ні была прадстаўленая.

Рашэньнем гэтай праблемы магло б стаць зьяўленьне на сьвет новага ўдзельніка мастацкага працэсу – прафэсійнага мастака-інтэрпрэтатара, які стаў бы злучным зьвяном, пасярэднікам паміж аўтарам і гледачом. Арт-індустрыя ўжо даўно мае ў сваім арсэнале цэлую армію патэнцыйных прэтэндэнтаў на гэтую ролю – тое нябачныя мастакі-асыстэнты, якія пакуль яшчэ застаюцца ў цені.
Для таго, каб сёньняшніх асыстэнтаў вывесьці зь ценю і ператварыць у мастакоў-інтэрпрэтатараў, неабходна ў корані перагледзець іх ролю і значэньне для ўсяго мастацкага працэсу. Тэндэнцыя на легітымізацыю ролі асыстэнта як аўтаномнага і паўнапраўнага ўдзельніка арт-працэсу, нягледзячы на супраціў традыцыяналістаў ад мастацтва, выяўляецца, хоць і не занадта відавочна, ужо сёньня. Усё часьцей мы сустракаем практыку, калі мастак не вырабляе сваю працу самастойна, а цалкам перакладае гэтую частку працэсу на плечы асыстэнтаў альбо прафэсійных фірмаў. Прычынай можа быць як канцэптуальная пазыцыя мастака, так і складанасьць тэхналягічнага працэсу, неабходнага для вытворчасьці працы. Але ў любым выпадку такая практыка становіцца ўсё больш распаўсюджанай, і ўсё часьцей можна сустрэць нават згадку імёнаў рэальных выканаўцаў ці назвы кампаній-вытворцаў у каталёгах або на подпісах да прац на выставе.

Тут можна ўзгадаць Сол Ле Віта, насьценныя малюнкі якога, па задумцы аўтара, цалкам «афіцыйна» выконваліся рознымі групамі малявальнікаў-асыстэнтаў, прычым рабілі яны гэта нават пасьля сьмерці мастака.
Альбо возьмем, да прыкладу, Дэміена Хёрста, напэўна, самага яркага змагара за легітымізацыю працы сваіх асыстэнтаў. Распавядаючы пра сэрыю сваіх карцін з каляровымі кружкамі, ён сказаў: «The spots I painted are shite... The best person who ever painted spots for me was Rachel [Howard]. She's brilliant. The best spot painting you can have by me is one painted by Rachel» («Плямы, якія я маляваў, поўнае дзярмо… Найлепшай асобай, якая малявала для мяне плямы, была Рэйчал [Говард]. Яна фантастычная. Найлепшыя мае плямы, якія вы маглі бачыць, былі намаляваныя Рэйчал»).

Рэйчал Ховард

N-Chloroacetyl-l-phenylalanine (PFS) Crystalline, 1997

Яшчэ адзін паказальны прыклад гэтай тэндэнцыі – Марына Абрамавіч. Яе пэрформансы, якія, здавалася, немагчыма аддзяліць ад асобы мастачкі, былі выкананыя спэцыяльна падрыхтаванымі акторамі й акторкамі (агулам – 41 чалавек) падчас вялікай рэтраспэктывы Абрамавіч у MoMA. Гэта дазволіла яе пэрформансам ня проста атрымаць другое жыцьцё на працягу шоў, але і адкрыла ім пэрспэктыву выжываньня на многія гады наперад.

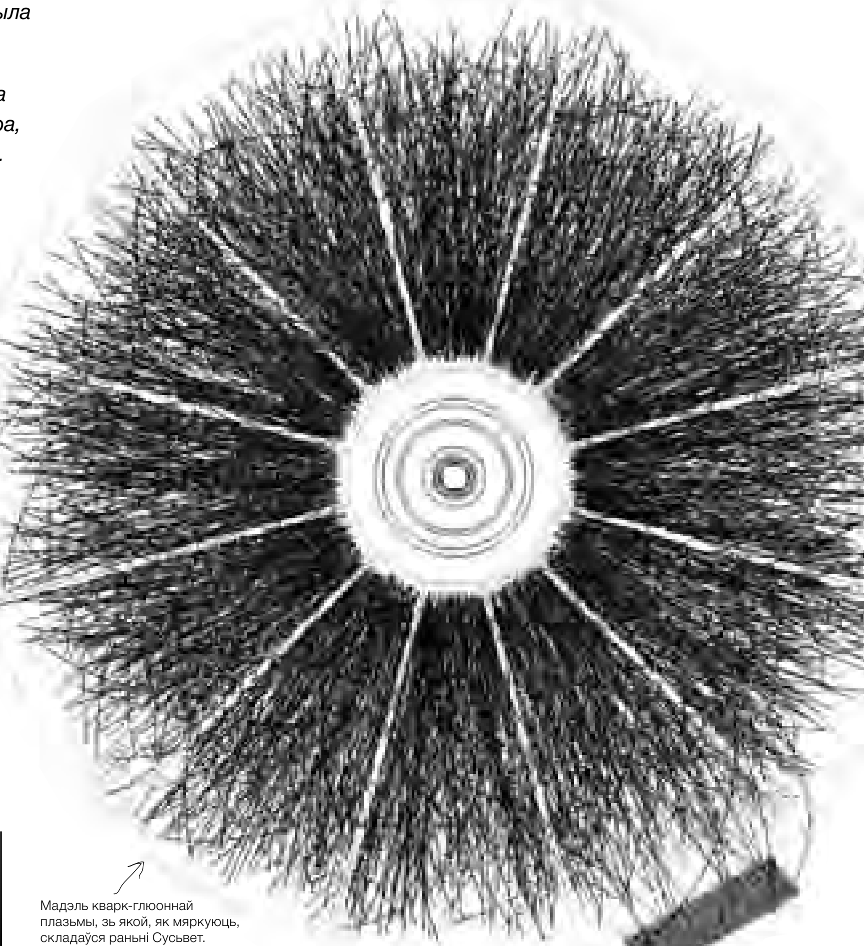
Reperformance of Imponderabelia

Такім чынам, мы бачым, што асноўныя стратэгіі і мэтады выжываньня і распаўсюджваньня твора, якія выкарыстоўваюцца ў сфэры музыкі, таксама даступныя і для новага візуальнага мастацтва. Тое, што немагчыма было выстаўляць, прадаваць і захоўваць, выкарыстоўваючы традыцыйныя мэтады, можа атрымаць свой шанец на выжываньне.

Радыкальныя зьмены, якія адбываюцца зь візуальным мастацтвам, немінуча прымусяць прыстасоўвацца да новых умоваў і правілаў увесь мастацкі асяродак. І рана ці позна, але ўся сыстэма наладзіцца і запрацуе, як гадзіньнік. Тады новыя мэдыя перастануць быць новымі, яны ператворацца ў ходкі тавар, які абываталь сярэдняй рукі будзе з задавальненьнем нядорага купляць сабе ў гасьцёўню або дзіцячы пакой. Тады настане час для наступнага скоку ў новы агрэгатны стан візуальнага рэчыва.



Сол Ле Віт (Sol LeWitt), «Насьценны Малюнак # 260» ад 1975



Мадэль кварк-глюоннай плазьмы, зь якой, як мяркуюць, складаўся раньні Сусьвет.

Калі мы казалі пра агрэгатныя станы, гаворка ішла толькі пра тры зь іх. Насамрэч жа існуе яшчэ й чацьверты – загадкавы і містычны стан, калі звар'яцелыя ад высокай энэргіі электроны адрываюцца ад сваіх ядраў і ператвараюць рэчыва ў тое, з чаго складаюцца зоркі – у плязму...
Ці тое яшчэ будзе!

Максім Тымінько, 2014

Візуальны матэрыял: гугл, а таксама фатаграфіі Вікторыі Шчарбаковай



Пасьля двух месяцаў вымушанага перапынку супрацоўніца музэю ставіць на барыкадах шыльдачку з запрашэньнем у музэй. Кіеў, сакавік 2014. З архіву НММУ

After two months of enforced break an employee of the museum places on the barricades a sign with an invitation to the museum. Kiev, March 2014. From NAMU archive

ЮЛІЯ ВАГАНАВА: МУЗЭЙ ЯК ПРЫКЛАД САМААРГАНІЗАЦЫІ Й ГРАМАДЗЯНСКАЙ ПАЗЫЦЫІ

Нягледзячы на ўжо больш чым векавую гісторыю, **Нацыянальны мастацкі музэй у Кіеве** сёньня — унікальная пляцоўка, якая выразна артыкулюе не толькі сваю мастацкую місію, але й грамадзянскую пазыцыю, што ёсьць велізарнаю рэдкасьцю, асабліва ў постсавецкай прасторы. З аднаго боку, як і кожная іншая інстытуцыя падобнага фармату, музэй працягвае захоўваць і зьбіраць лепшыя ўзоры ўкраінскага мастацтва. Зь іншага боку, усё часьцей ён становіцца плятформай для рэалізацыі інавацыйных праектаў, зьвязаных з сучаснымі арт-практыкамі. Напрыклад, Дзень моды ад сучасных мастачак-актывістак Аляўціны Кахідзэ й Альбіны Ялоза альбо стварэньне Музэю Майдану — такія праекты, хутчэй, уласьцівыя незалежным культурным ініцыятывам ці музэям сучаснага мастацтва, чымсьці нацыянальным інстытуцыям. **Быць актуальнымі, прысутнічаць тут і цяпер, асабліва ў момант значных гістарычных зьменаў у краіне** — менавіта так збоку бачыцца сёньняшняя місія музэю. І гэта натхняльны прыклад таго, як можа разьвівацца й пазыцыянаваць сябе сучасны музэй: станавіцца прасторай салідарнасьці, месцам сустрэчы пакаленьняў, супольнасьцяў, пунктаў гледжаньня.

Пра тое, як на працу музэю паўплывалі палітычныя ўзрушэньні, як удаецца знаходзіць балянс паміж традыцыяй і інавацыяй, пра рэакцыю ўкраінскай публікі на «экспэрымэнты» распавядае намесьніца дырэктаркі па выстаўнай рабоце й міжнароднай дзейнасьці, удзельніца праекту «Машына часу. Музэі ў XXI стагодзьдзі» ЮЛІЯ ВАГАНАВА.

— Юлія, часьцей за ўсё дзяржаўныя нацыянальныя музэі бачацца як досыць кансэрватыўныя, традыцыйныя інстытуцыі, якія слаба альбо павольна рэагуюць на геапалітычныя зьмены навакол. Многія з тых, хто працуе ў такіх інстытуцыях, настойваюць менавіта на «архіўнай», аўтаномнай ролі музэю, абстрагуюцца ад «тут і цяпер». Ваш музэй здаецца выключэньнем. Ці зьвязана гэта ў прынцыпе з тымі зьменамі, якія адбыліся ва Ўкраіне за апошні год?

Юлія Ваганава: Вядома, тыя зьмены, якія зараз адбываюцца ў музэі, зьвязаныя з працэсамі, якія ідуць ва ўкраінскім грамадзтве. Але было б не зусім дакладна ў выпадку з нашым музэем казаць пра гэтыя перамены як пра раптоўныя падзеі, справакаваныя вонкавым фактарам ці кантэкстам. Тым больш — ведаючы ўнікальную гісторыю музэю. Зьмены тут адбываліся заўсёды, і калі мы глядзім на свае праекты сёньня, разумеем, што ідэя, закладзеная ў гэтую інстытуцыю заснавальнікамі, нейкім містычным чынам увесь час усплывае. Таму кожны раз, калі пасьля нейкіх падзеяў, напрыклад, пасьля здабыцьця Ўкраінай незалежнасьці на пачатку 1990-х, супрацоўнікі музэю падыходзілі да пытаньня пра фармаваньне нейкай новай місіі, аказвалася, што гэтая місія была закладзеная першапачаткова, і яна слушная. Проста трэба яе бачыць, падтрымліваць і разьвіваць.

Адкрыты ў 1899 годзе, **музэй першапачаткова быў заснаваны як публічная інстытуцыя**. Гэта не былі калекцыя імпэратара ці прыватныя зборы, якія хацелі камэрцыялізаваць і потым яны сталіся музэем, гэта таксама не была царкоўная калекцыя. Гэтая інстытуцыя фармавалася месьцічамі: больш за 50% сродкаў на яе стварэньне далі грамадзяне гораду. Так, гэта былі мэцэнаты, але іх было шмат. Яны аб'ядналіся, разумеючы, што падобная адкрытая інстытуцыя патрэбная гэтаму гораду. Гэты момант, на мой погляд, важны для таго, каб разумець сучасную гісторыю музэю.

Далей — вельмі істотнымі, на мой погляд, зьяўляюцца **працэсы, якія пачаліся ўнутры інстытуцыі ў «нулявыя».** Музэй тады прымаў удзел у розных праграмах, у тым ліку ў маштабнай праграме МАТРА, якая, безумоўна, паўплывала на прафэсійны ўзровень людзей, якія тут працавалі. Пачалася хваля новых праектаў, у тым ліку зьвязаных з актуальным мастацтвам, фармавалася новая каманда, у якой цудоўным чынам склаўся балянс паміж спэцыялістамі старой школы з клясычнай мастацтвазнаўчай адукацыяй і маладымі крытыкамі, што працуюць ужо з сучаснымі візуальнымі тэорыямі. І на сёньняшні дзень сярэдні ўзрост супрацоўнікаў музэю — 35 гадоў, што, вядома, паказальна для такой нацыянальнай інстытуцыі.

Так **паступова фармавалася новае разуменьне**, бачаньне музэю, ягонага месца ў грамадзтве, адбываліся спробы знайсьці кропкі перакрыжаваньня розных таварыстваў і супольнасьцяў. Але паваротным пунктам, на мой погляд, сталася гісторыя са зьменай кіраўніцтва ў музэі напрыканцы 2011 году. Тады са сваёй пасады быў зьняты адзін дырэктар, які працаваў тут каля 10 гадоў, і прызначаны іншы — з галерэйнай камэрцыйнай сфэры, безь якога-небудзь досьведу працы ў падобнай інстытуцыі й з мэтамі, якія разыходзіліся з чаканьнямі супрацоўнікаў. Гэта выклікала хвалю пратэсту ўсярэдзіне музэю, і, нягледзячы на тое, што ў тыя часы лёгка маглі звольніць, пачалося супрацьстаяньне, якое доўжылася амаль год. Напрыклад, калегі з аддзелу адукацыі выходзілі на экскурсіі зь белай павязкай на рукаве ці палоскай вакол ілба з надпісам: «Я пратэстую», — і гэтак вялі экскурсіі. Задушыць гэты пратэст не атрымалася.

Прафэсійная супольнасьць тады таксама падтрымала Музэй невялікімі акцыямі, і такім чынам ён абараніў сваю пазыцыю.

Быў прызначаны конкурс на пасаду дырэктара, а гэта быў першы конкурс у гісторыі музэю. І, хоць ён праваліўся, дырэктарам была прызначаная Марыя Задарожная. Яна працавала ў музэі ўжо каля 20 гадоў, выдатна ведала калектыў і калекцыю, і таму, асэнсоўваючы праблемы зьсярэдзіны, шмат увагі пачала надаваць менавіта стварэньню атмасфэры ў калектыве. Для яе важнаю была каманда, у якой кожны мог сябе рэалізоўваць. І вось так мы сустракалі Майдан.

— Гэта значыць, для музэю падзеі на Майдане ня сталіся канцэптуальным паваротным пунктам? Музэй ужо быў іншы?

Ю. В.: Мне здаецца, так. Яшчэ да Майдану музэй зрабіў некалькі інавацыйных для сябе як для нацыянальнай інстытуцыі й для грамадзтва праектаў, якія сьведчылі пра зьмены. Напрыклад, «Кангрэс малявальшчыкаў», ініцыяваны польскім мастаком Паўлам Альтхамэрам на Бэрлінскай біенале ў 2012 годзе. Сутнасьць праекту палягала ў тым, што ў музэі была вызначаная прастора, на сьценах якой візуальнымі мэтадамі кожны ахвотны мог выказацца. Можна было маляваць, зафарбоўваць тое, што намаляваў іншы, цалкам зафарбоўваць сьцены белым і г. д. Для ўдзелу ў праекце запрашаліся розныя групы, у тым ліку й мастакі, якія былі пастаўленыя ў нязручнае для іх становішча: атрымлівалася, што іхная творчасьць была раўнацэнная творчасьці любога наведніка. Некаторыя нават з гэтай прычыны адмаўляліся браць удзел.

Ці іншы праект — з польскім мастаком Артурам Жміеўскім і Цэнтрам візуальнай культуры ў Кіеве. Нашай задачай тады было паказаць, чым жыве музэй. Мы адкрылі ўсе дакумэнты, пусьцілі хлопцаў у фонд, паказалі бюджэт музэю, тое, як мы выдаткоўваем грошы. Гэта значыць, ужо тады мы шукалі балянс паміж традыцыйнымі праектамі й інавацыйнымі, дыскусійнымі. Нашаю задачай было прыцягненьне розных аўдыторыяў.

— Калі пачаліся падзеі на Майдане, мы ў Беларусі, чытаючы навіны, былі ўражаныя дзеяньнямі супрацоўнікаў музэю на чале з дырэктаркай. Для нас гэта быў сапраўды прыклад салідарнасьці й магчымасьці дзейнічаць і ўплываць на сытуацыю нават унутры невялікай прафэсійнай супольнасьці.

Ю. В.: Так, калі пачаўся Майдан, дырэктарка музэю адна зь першых зразумела, што, па-першае, ніхто з вайскоўцаў не павінен увайсьці ў музэй, і, па-другое, і гэта зьяўляецца найбольш важным, мы не павінны сядзець у музэі пад замком: трэба выходзіць вонкі й размаўляць з «Бэркутам» і іншымі вайскоўцамі. Музэй апынуўся тады перад барыкадамі, цалкам акружаны атрадамі «Бэркута» й унутраных войскаў, і нашай задачай было паказаць, што гэта будынак не пусты, што мы тут ёсьць. Усё адбывалася інтуітыўна, але мы разумелі, што дыялёг неабходны.

> На мой погляд, уся сытуацыя ва Ўкраіне — гэта вынік дваццацігадовага маўчаньня, адсутнасьць банальнай чалавечай камунікацыі паміж людзьмі.

І я думаю, гэта зносіны з вайскоўцамі — тое, што мы выходзілі да іх, прасілі, каб яны адсунулі бочкі з агнём ад плоту, каб не палілі на фасадзе музэю вогнішчы, каб прыбіралі за сабой, — спрацавала. Таму што, напрыклад, калекцыя Музэю Кіеву (якая захоўвалася ва Ўкраінскім Доме) была часткова разьбітая, калі туды ўвайшоў «Бэркут». Нам удалося абараніць музэй. Толькі аднойчы адзін афіцэр паспрабаваў увайсьці, але нашая дырэктарка сказала, што не, гэтага ня будзе. Ён ёй прыгразіў трыбуналам, яна адказала, што добра, тады мы напішам заяву пра сыход, і яны будуць вырашаць гэтае пытаньне зь іншымі людзьмі. У выніку ніхто ў музэй не ўвайшоў.

Важна таксама адзначыць, што **музэй стаў прыкладам самаарганізацыі,** грамадзянскага пратэсту яшчэ да таго, як пачаўся Майдан. Маю на ўвазе гісторыю са зьменай дырэктараў: тое, як тады згуртавалася прафэсійная супольнасьць, і высьветлілася, што можна абараніць сваю пазыцыю. Такі ж прыклад самаарганізацыі быў і падчас Майдану, калі музэй прымаў усе рашэньні самастойна. Таму што Міністэрства культуры й Адміністрацыя прэзыдэнта, калі пачалі гарэць шыны перад фасадам, ніяк не рэагавалі на нашыя лісты. Практычна мы былі кінутыя, павінны былі самі прыдумляць, што нам рабіць і як паводзіцца ў гэтай сытуацыі. Мы наўпрост зьвярнуліся ў МЧС і дамовіліся, каб яны прызначылі нам пост з двух іхных супрацоўнікаў на выпадак пажару й іншых нестандартных сытуацыяў. Вядома, мы й пратэстоўцаў на Майдане прасілі, каб яны памяталі, калі кідаюць кактэйлі Молатава ў наш бок, што ўсё ж такі тут знаходзіцца лепшая калекцыя ўкраінскага мастацтва. Прасілі, каб яны патушылі шыны, таму што дым трапляў у Музэй і мог асядаць на працах. Менавіта таму мы зьнялі калекцыю зь першага паверху й схавалі яе ў фонды, каб не асядала курыва. Часткова нас пачулі, і праз пару дзён шыны перасталі гарэць.

— І як музэй працягваў жыць пасьля Майдану?

Ю. В.: Пасьля Майдану музэй апынуўся ў незразумелай сытуацыі. Вядома, усе праекты былі адмененыя. Мы не маглі браць на сябе адказнасьць за міжнародныя праекты, нашыя выставы таксама зрушыліся. Была такая сытуацыя ліхалецьця й завісаньня.

> Тым ня менш гэта дапамагло нам па-іншаму адказваць на тое, што адбываецца: рэагаваць тут і цяпер і рабіць гэта максымальна сумленна, спрабаваць хоць бы інтуітыўна шукаць тэмы, якія будуць адгукацца ў грамадзтве.

І першы праект, які мы зрабілі, гэта быў «Кодэкс Міжгор’я» — выстава прадметаў з рэзыдэнцыі Януковіча, якія выпадкова апынуліся ў нас. Справа ў тым, што, калі пратэстоўцы ўвайшлі ў рэзыдэнцыю, многія разумелі, што можа пачацца марадзёрства. Была створаная музэйная група, у тым ліку з супрацоўнікаў нашага музэю, якія апісвалі гэтыя прадметы. У нас былі вольныя залі першага паверху, таму гэта ўсё зьвезлі да нас. Прэса пачала актыўна пісаць пра гэта, і мы зразумелі, што мы ня можам іх не паказаць. Пытаньне было толькі ў тым — як? Мы запрасілі ў якасьці куратара сучаснага мастака Аляксандра Ройтбурда, двух маладых архітэктараў як экспазыцыянэраў, і яны знайшлі ход. У той момант паралельна адкрываўся праект «Наш шлях да незалежнасьці», гэта былі фатаграфіі барыкадаў у Рызе 1990-х гадоў. І тут жа на першым паверсе — выстава францускага фатографа Эрыка Бувэ: фатаграфіі з Майдану. Такім чынам натуральна ўзьнік пэўны шлях, які глядач павінен быў пераадолець, каб паглядзець выставу скарбаў Януковіча: спачатку й пасьля прайсьці праз фатаграфіі з Майдану.

> Мне запомнілася гісторыя з адным наведнікам, які, сустрэўшы ў калідоры дырэктарку, сказаў ёй: «Я першы раз у вашым музэі. Я прыйшоў паглядзець на мастацтва, атрымаць асалоду й расслабіцца. А вы што робіце? Вы мне мозг датэрмінова спыняеце!» Для мяне гэта важны камэнтар.

Паралельна здарылася яшчэ адна рэч: зьмянілася стаўленьне дзяцей да музэю. У нас ёсьць невялікая дзіцячая зона, якая зьявілася дзякуючы праекту «Альтхамэр», і мы яе пакінулі. Калі раней дзеці малявалі нейкія свае ўражаньні ад убачанага ў музэі, іхныя думкі, настрой, то раптам пачалі зьяўляцца малюнкі-рэфлексіі на тое, што адбываецца за сьценамі музэю — украінская сымболіка, ваенная тэма, абаронцы. Такія тэмы мы ім не прапаноўвалі, яны раптам самі зразумелі, што музэй ёсьць месцам, куды можна прынесьці зьнешнюю рэфлексію альбо абмеркаваць тое, што адбываецца звонку. Для нас гэта таксама важны знак.

То бок гэты год складаны, але ў той жа час шматспадзеўны ў тым пляне, што Міністэрства не «спускае» нам ніякіх праектаў, у прыняцьці рашэньняў мы досыць вольныя. У гэтым ёсьць і небясьпека, таму што, **калі ты вольны, ты мусіш разумець, што ты паказваеш і на што рэфлексуеш, быць больш адказным.** Асабліва прымаючы пад увагу сытуацыю ў грамадзтве й у краіне ў цэлым.

— Мне б хацелася зьвярнуцца да гісторыі з наведвальнікам, якую вы распавялі, калі ён папракнуў музэй у тым, што выстава «разьдзірае мозг». Гэта якраз зьвяртае нас да аднаго з самых дыскусійных пытаньняў у мастацкай супольнасьці, асабліва калі гаворка ідзе пра нацыянальныя музэі, а менавіта — роля й месца мастацтва, музэю ў сучасным грамадзтве. Ці павінен музэй улучацца ў «тут і цяпер», станавіцца часткай грамадзкай дыскусіі? Альбо ўсё ж ён мусіць заставацца аўтаномным, такою выспай стабільнасьці й бясьпекі? Як вы вызначаеце сваю стратэгію?

Ю. В.: Каб паспрабаваць адказаць, зайду збоку. Пачатак гэтага праекту — маю на ўвазе «Музэй — машына часу» — амаль супаў з пачаткам маёй працы ў Нацыянальным музэі. Да гэтага я 15 гадоў працавала ў Цэнтры сучаснага мастацтва, заснаваным у Кіеве Фондам Сораса ў 1995 годзе. Безумоўна, гэты досьвед працы з сучасным мастацтвам, нашая амаль лябараторная дзейнасьць уплываюць на мяне. Калі я прыйшла ў дзяржаўную інстытуцыю, убачыла, што яна працуе цалкам па-іншаму, тут існуюць свае правілы, многіх рэчаў спачатку я не разумела.

Якраз падчас нашых сэмінараў у межах праекту Інстытуту Гётэ мы пэрыядычна распачыналі дыскусіі з нагоды сучаснага мастацтва ў традыцыйным музэі. Незалежныя куратары й мастакі казалі пра тое, што музэі павінны адкрыць свае дзьверы сучаснаму мастацтву. І я зразумела, што думала сапраўды гэтак жа, пакуль не пачала працаваць у нацыянальным музэі. Так, музэі павінны адкрываць свае дзьверы новым практыкам, таму што ня могуць адгарадзіцца ад таго, што адбываецца. Але тут важна разумець, што гэтыя музэі вельмі доўга былі савецкімі, традыцыйнымі, таму, каб зьмяніць сытуацыю, патрэбны час. Вельмі дакладна сказаў Давід Лордкіпанідзэ: так, можна ажыцьцяўляць зьмены ў інстытуцыі хірургічным шляхам, а можна — тэрапэўтычным.

> Бывае сытуацыя, калі інстытуцыя ў крызысе, і тады, магчыма, дапаможа хірургія. Але спачатку трэба паспрабаваць іншыя мэтады. «Абсяканьне» можа быць занадта балючым і траўматычным.

А вось калі й мастакі, і інстытуцыя разумеюць, што гэта працяглы працэс, яны паступова, крок за крокам, часам праз кампраміс, падыходзяць да зьмены сытуацыі. Вядома, цэнзура не дапушчальная ў мастацтве. Але неабходна шукаць кампрамісы — як паступова зьмяняць інстытуцыю, аўдыторыю, якая прызвычаілася да традыцыйнага, прыгожага мастацтва.

— І як вы знаходзіце гэты балянс?

Ю. В.: Мы стараемся працаваць у некалькіх напрамках. Па-першае, чаргуем выставы, напрыклад, паказваем досыць традыцыйную экспазыцыю, а сьледам — выставу сучаснага мастацтва. Вось мы зладзілі праект пра Майдан, потым быў праект «Places», гэта ляўрэаты прэміі Малевіча. А затым мы адкрылі выставу ўкраінскага мастака 1960-х Анатоля Сумара. Такім чынам быў дасягнуты фармальны балянс. Але яшчэ раз адзначу, што гэты працэс ідзе ўжо з 2000-х.

Па-другое, што мне здаецца больш цікавым, мы спрабуем працаваць са сваёй калекцыяй: паказваць яе не ў храналягічным разрэзе, а з дапамогай прац адкрываць пэўныя тэмы. Калі раней мы проста казалі пра мастацтва XVIII стагодзьдзя, то зараз спрабуем вылучыць пэўныя яскравыя тэмы ў межах канкрэтнага пэрыяду — украінскае барока або партрэт, напрыклад. Ці, калі мы гаворым пра нейкага мастака, акцэнтуем увагу ў тым ліку на ягонай асобе, паказваем ягоную грамадзянскую, мастацкую пазыцыі. Пакуль мы імкнемся гэта рабіць праз дадатковыя праекты, лекцыі. Так, паўтара года таму ў нас была выстава значнага ўкраінскага мастака пачатку XX стагодзьдзя Васіля Крычаўскага. Нашаю задачай было ня толькі прэзэнтаваць ягоную дзейнасьць, але распавесьці пра яго як унікальную асобу. Ён быў стваральнікам украінскага гербу, рабіў кнігі, быў адным з заснавальнікаў Акадэміі мастацтваў, адным зь першых мастакоў, якія працавалі на кінастудыі Даўжэнкі.

Што да працы з уласнай калекцыяй, у сьнежні мінулага году мы зладзілі праект «Героі. Інвэнтарызацыя», які для нас стаўся ўнікальным досьведам. Такога прэцэдэнту, калі музэй цалкам перабірае сваю калекцыю — ад старажытнага абраза да працаў XX стагодзьдзя — толькі дзеля таго, каб стварыць маштабны праект на канкрэтную тэму, яшчэ не было. Акрамя гэтага праект стаўся плятформай для камунікацыі паміж супрацоўнікамі музэю, аб’яднаў у адну каманду захавальнікаў розных аддзелаў. Яны ня проста працавалі са сваёй калекцыяй, але камэнтавалі выбар іншых захавальнікаў. Дарэчы, пэўны досьвед «падрыхтоўкі» да такога кшталту праекту музэй ужо меў: згадаю, напрыклад, выставы «Міт. Украінскае барока» й «Дынаміка: Віктар Рыжых. Кіеўскі футбол» у 2012 годзе, «Музыка: пабачыць гук» у 2013-м.

— Ці зьвязаная перадгісторыя праекту з падзеямі на Майдане, які нарадзіў сучасных герояў?

Ю. В.: Ідэя зьявілася раней, дзякуючы якраз праекту «Машына часу — музэй XXI стагодзьдзя». Два гады таму ў Бэрліне мы пазнаёміліся з прафэсарам і куратарам Міхаэлем Фэрам і запрасілі яго ў Кіеў. Спачатку думалі, што ён проста правядзе майстар-клясы, але ў выніку вырашылі зладзіць поўнамаштабны выстаўны праект пра герояў.

Але, зразумела, штуршком для такой тэмы сталася сытуацыя ва Ўкраіне, калі ў нас пачалі зьяўляцца новыя героі. Вы, напэўна, ведаеце гэты лёзунг: «Слава Ўкраіне! Героям слава!» Пасьля Майдану паўстала дыскусія, як і ці трэба рабіць героямі загінулых на Майдане й тых, хто цяпер ваюе на

ўсходзе, ці варта ўзнагароджваць іх званьнем Героя Ўкраіны. Таму што гэтае званьне, як вядома, каранямі сыходзіць у рыторыку Савецкага Саюзу й зьяўляецца палітызаваным. У выніку мы прыйшлі да ідэі ў прынцыпе паспрабаваць раскрыць топас «героя», «подзьвігу» й «гераізму» на тле гісторыі Ўкраіны (да здабыцьця ёю незалежнасьці ў 1991 годзе) з мэтай паказаць, што фігура героя зьвязаная з часавым кантэкстам — сацыяльным, культурным, палітычным.

Дзеля гэтага мы правялі інвэнтарызацыю калекцыі музэю й ідэнтыфікавалі каля 600 карцінаў і скульптур, якія можна неяк зьвязаць з топасамі «герой», «сьвяты» й «пакутнік». У выніку выбралі каля 230 работ, якія й будуць паказаныя на выставе. У працэсе працы нам станавілася відавочна, што ўяўленьне пра героя зь цягам часу зьмяняецца, таму што ў залежнасьці ад кантэксту пад подзьвігамі разумеюцца розныя дзеяньні. Героі заўсёды абвяшчаюцца трэцімі асобамі, то бок героі й подзьвігі канструююцца й рэканструююцца іншымі, і гэтыя канструкцыі падлягаюць палітычным і гістарычным зьменам, а фігуры герояў могуць жыць сваім уласным жыцьцём. Такім чынам, мы хацелі б разам з гледачом паразважаць пра тое, што такое подзьвіг? **За які подзьвіг і хто становіцца героем?** Хто, каго й калі абвяшчае героем? Якія адрозьненьні існуюць паміж героямі й сьвятымі, героямі й пакутнікамі, героямі й праведнікамі, героямі й «зоркамі»? Якія тыповыя элемэнты візуальнай мовы можна вызначыць у выявах герояў у розных эпохі? **Адкуль яны зьяўляюцца й як зьмяняюцца? Ці патрэбны сёньня герой, альбо грамадзтва можа жыць безь яго?**

На базе калекцыі мы таксама вызначылі, што ў нас ёсьць розныя тэмы герояў — нацыянальных, культурных, палітычных, вайсковых. Часам у карцінах героем зьяўляецца сам народ, нацыя. У нейкі момант паўстала пытаньне абразоў: ці павінны мы Хрыста й Маці Боскую ўносіць у гэтае абмеркаваньне гераізму? У выніку адмовіліся, бо зразумелі, што пакуль ня бачым, як можна гэта зрабіць. Але, напрыклад, абразы з Гаўрылам і Міхаілам ёсьць у экспазыцыі, таму што форма клеймаў, якія там намаляваныя, добра паказвае, як канструюецца вобраз: быў пакутнікам, потым становіцца героем. Усяго ў экспазыцыі восем заляў, але апошні мы пакідаем пустым для рэфлексіі, для дэканструкцыі гераізму й абмеркаваньня сучасных герояў.

— Дзякуй, Юлія. Апошняе маё пытаньне тычыцца музэю савецкага мінулага, ідэя якога ўсё часьцей узьнікае на постсавецкай прасторы. Як вам падаецца, ці патрэбны такі музэй і якім ён можа быць?

Ю. В.: Вядома, патрэбны. Але важна дакладна яго назваць і вызначыць тэму. Калі мы будзем казаць толькі пра савецкае, закрыем сабе шлях да многіх іншых тэмаў і асэнсаваньня гэтага савецкага. Важна ня проста адрэфлексаваць гэтае мінулае, але зразумець, якія агульныя тэмы й канцэпты зьявіліся ў гэтай прасторы. Гэта неабходна дзеля таго, каб зразумець, як гэта здатнае паўплываць і якім чынам можа быць выкарыстана ў будучыні.

Таму такі музэй я бачу ў форме тонкага балянсаваньня, і важна спрабаваць выходзіць за геаграфічныя межы: шукаць паралелі й кропкі перакрыжаваньня ў гісторыях іншых краін, іншых супольнасьцяў. Тады, магчыма, атрымаецца зразумець, як можна працаваць з гэтай траўмай. Напрыклад, у некаторых краінах існуюць Музэі савецкай акупацыі, вядома, яны патрэбныя, але яны гавораць даволі простай мовай. Напэўна, першы этап можа быць і такім: колькі загінула чалавек, хто каго выслаў і за што і г. д. Але, калі глядзець у пэрспэктыву, такі падыход закрывае магчымасьць для далейшага разьвіцьця. Выкрыцьцё — толькі адна частка, важная, але толькі адна.

А час хутка зьмяняецца, і калі мы зараз ня знойдзем форму, як разьвіваць гэтую тэму, яна зноў закапсулюецца, і рана застанецца, а мы ня вырашым гэтую праблему.

Важна разьвесьці гэтую тэму на розныя вэктары, перапрацаваць гэты досьвед, даць яму выйсьце. Як гэта зрабіць, я ня ведаю, але на ўзроўні інтуіцыі бачу гэта так.

Гутарыла Таня Арцімовіч



Супрацоўніцы музэю надзелі маскі на знак нязгоды з законамі 16 студзеня.
Кіеў, 2014. З архіву НММУ

Employees of the museum put on masks in disagreement with the laws of January 16.
Kiev, 2014. From NAMU archive

За сьпінай заснавальніка музэю Мікалая Быляшыўскага — намёт «Бэркута».
Кіеў, люты 2014. З архіву НММУ

Behind the back of the museum's founder Mykola Biliashivskiy is a tent of Berkut.
Kiev, February 2014. From NAMU archive

Наведнікі малююць у музэі падчас праекту «Кангрэс малявальшчыкаў».
Травень 2013, куратар Павал Альтхамэр. З архіву НММУ

Visitors to draw in the museum during the Congress painters project.
May 2013, curator Paweł Althamer. From NAMU archive

YULIYA VAGANOVA:

MUSEUM AS AN EXAMPLE OF SELF-ORGANIZATION AND CIVIC POSITION

Despite more than a century-old history, today the National Art Museum in Kiev is a unique platform that clearly articulates not only its artistic mission, but also a civic position, which is an extremely rare thing, especially in the post-Soviet space. On the one hand, like any other institution of a similar format, the museum continues to preserve and collect the best examples of Ukrainian art. On the other hand, it is increasingly developing as a platform for the implementation of innovative projects related to contemporary art practices. For example, the Fashion Day organized by contemporary artists-activists Alevtina Kakhidze and Albina Jaloza or the creation of Maidan Museum — such projects are more characteristic of independent cultural initiatives or contemporary art museums than of national institutions. **That is being topical, being present here and now, especially in the course of significant historical changes in the country is seen as a part of the Museum's current mission** and this turns to be an inspiring example of how a contemporary museum can develop and position itself: to become a space of solidarity, the meeting place of generations, attitudes and communities.

Yuliya Vaganova, the deputy director in charge of exhibition work and international links, a participant of «Time Machine – Museum in 21st century» program, speaks about the political turmoil influence on the Museum's activities, about the ways of keeping a balance between traditions and innovations and about the reaction of the Ukrainian public on the «experiments» set.

— Yuliya, frequently state national museums are seen as quite conservative traditional institutions that are unlikely or quite slow in reacting to geopolitical developments around. Many people who work in similar institutions insist on such an «archaic» autonomous role of the museum, building a distance with «here and now». In this regard, your Museum seems to be an exception. Or is it, in principle, determined by the changes that have occurred in Ukraine over the last year?

Yuliya Vaganova: Of course, the changes that are taking place at the Museum are associated with the processes that occur in the Ukrainian society. But it would not be quite right, in case of our Museum, to talk about them as about a sudden event triggered by an external factor or context. Moreover, if we keep in mind the Museum's unique history. Changes have always been characteristic of this place, and when we look at our projects today, we realize that the founders' idea that lay behind this institution's concept in some kind of a mysterious and constant way comes to the surface.

Founded in 1899, **the Museum initially was established as a public institution**. It was not some emperor's or private person's collection, which was planned to be commercialized, and then it became a museum. Neither was it a church collection. This institution was established by citizens: over 50% of the funds were given by the city dwellers. Yes, they were philanthropists, but their number was really big. They came together, realizing that the city had a need in such an open institution. In my opinion, this thing is important for current understanding of the Museum's history. Furthermore, I think that **the processes that began inside the institution in the 2000s are very significant, too.** At that time the Museum was participating in various programs, including a large-scale program «MATRA», which certainly influenced the professional level of the people who were working there. A wave of new projects, including those related to contemporary art, started, a new team was formed, which miraculously reflected a balance between experts from the old school of classical art education and young critics, who were already working with contemporary visual theories. And to date, the average age of the Museum employees is 35 years, which, of course, is indicative of a national institution.

This is how a new understanding, a vision of the museum and its place in the society were gradually formed, attempts to discover the common points with various societies and communities were made. But the turning point, in my opinion, was the story of a change of the Museum administration at the end of 2011. Then one director who had been in charge of the museum for about 10 years left his post. Another head was appointed who came from the commercial sphere of galleries and had no experience in managing such institutions; moreover that director's objectives were at odds with the employees' expectations. This brought a wave of protest inside the Museum, and despite the fact that in those days one could easily be dismissed, the confrontation started and it lasted almost for a year. For example, the colleagues from the education department led excursions wearing a white armband or a band around their forehead with the words «I protest». And this is how they held their excursions. That protest was impossible to be suppressed.

At that time the professional community also supported the Museum organizing smaller protests, and thus the Museum managed to defend its position.

A competition was announced to fill in the director's position, and it was done for the first time in the Museum's history. Although it failed, Mariia Zadorozhna was appointed as a new director. She had been working at the Museum for nearly 20 years, she knew the staff and the collection, and therefore, knowing the problem from the inside, she started paying much attention to the creation of the atmosphere in the team. The team was really important for her where everyone could get self-realization. This is how we faced Maidan.

— Does it mean that for the Museum the Maidan events did not become a conceptual turning point? Was the Museum already different then?

Y.V.: It would rather agree with it. Already before Maidan the Museum made some projects innovative both for itself as for a national institution and for the society, which marked the upcoming changes. For example, «Draftsmen Congress» initiated by the Polish artist Paweł Althamer at the Berlin Biennale in 2012. The project's essence was in having the Museum allocate some space on its walls where everyone could visually express him/herself. One could draw, paint over what had been done by others, completely paint the walls with white, etc. Various groups were invited to participate in the project, including the artists who were put into rather uncomfortable positions, since their work was presented as equal to the work done by any visitor. Due to this fact some artists even refused to participate.

— When Maidan started, here in Belarus while reading the latest news we were impressed by the actions that the Museum staff headed by the director performed. For us it was a real example of solidarity and a possibility to act and make a difference inside a small professional community.

Y.V.: Yes, when Maidan started, the Museum director was the first to realize that no member of the armed forces was to enter the Museum. Secondly (and this happens to be the most important thing), we were not supposed to remain locked inside the building, we were to go out and start a dialogue with «Berkut» and other military people. Then the Museum turned to be located in front of the barricades, completely surrounded by «Berkut» and other internal troops, and our task was to show that the building was not empty, that we were inside it. Everything was happening intuitively, but we understood that the dialogue was necessary.

In my opinion, the whole situation in Ukraine is the result of twenty years of silence, the absence of ordinary human communication between people.

And I think that the dialogue with the military forces — the fact that we went out to them, asking them to push the barrels with fire away from the fence of the museum, not to put on fires on the Museum's facade, to clean up after themselves — did work. Because, for example, the collection of the Museum of Kyiv (which was stored in the Ukrainian House) was partly destroyed when «Berkut» entered. We managed to keep the Museum. Only once an officer tried to enter the building, but our director banned him to do it, she did not let him in. He threatened her with the tribunal, and she replied that in such a case we would write a letter of resignation, and then they would have to settle this issue with other people. As a result, no one came into the Museum.

It is also important to note that the Museum became an example of self-organization, an example of civic protest even before the start of Maidan. I mean the story with the change of directors: how the professional community got together at that moment, and it turned out that defending our position was possible. A similar example of self-organization was at the times of Maidan, when the Museum was taking all the decisions on its own. The Ministry of Culture and the Presidential Administration did not respond to our letters when tires in front of the facade started to burn. Practically, we were abandoned and had to come up ourselves with solutions on what to do and how to behave in that situation. Thus we addressed the Ministry of Emergency Situations directly and they agreed to give us two militaries in the event of fire or other emergency situations. Of course, we also asked Maidan protestors to keep in mind when throwing Molotov cocktails at our side that still it was a place where the best collection of Ukrainian art was stored. We asked them to put down burning tires, because the smoke was penetrating the Museum and could damage the works of art. That is why we removed the collection from the ground floor and hid it in the funds to protect it from the smoke. We were partly heard and several days later the tires stopped burning.

— And how did the Museum continue to live after Maidan?

Y.V.: After Maidan the Museum found itself in a confusing situation. Of course, all the projects were cancelled. We could not take the responsibility for international projects, our exhibitions were also cancelled. There was a situation of hard times and hesitation. Nevertheless, it helped us react differently at what was going on: **responding here and now and doing it as honest as possible**, trying at least intuitively to search for topics that would get a feedback from the community.

The first project that we made was «Codex of Mezhyhiria» — an exhibition which displayed objects from the Yanukovych's residency, which we happened to have at our disposal by chance. The thing is that when the protestors entered the residency, many of them realized that looting might start. A group of museum staff was formed, including the employees from our Museum, whose task was to make a list of those objects. And since we had free rooms on the ground floor, everything was brought to us. Mass media began to write about it actively, and we realized that we could not but display those objects. The only question was — how can we do it? For the post of the exhibition's curator we invited the contemporary artist Alexander Roitburd and two young architects as specialists in expositions, and together they managedto find a trick. At the same time the project «Our Way to Independence» was launched which contained photographs of the barricades in Riga in the 1990s. And within the same space of the ground floor there was an exhibition of the French photographer Eric Bouve: he showed the photos from Maidan. Thus, a certain route the viewer had to follow to see the exhibition of the Yanukovych's treasures rose naturally: implying that at the initial and final stages one had to go through the photos from Maidan.

I remember a story of one visitor who having met the Museum director in the hall told her: «It is my first time in your museum. I have come here to see the art, to enjoy and relax. And what are you doing? You are intentionally driving me crazy!» For me it is an important comment.

One more thing happened within the same period: children's attitude to the Museum changed. We have a small kids area which formed thanks to Althamer's project and somehow we decided to keep it. If earlier kids drew some of their impressions of what they had seen in the Museum, caused by their thoughts and moods, then suddenly drawings started to appear reflecting the events that were taking place outside our walls. They contained Ukrainian symbols, the topics of war and defenders. We did not offer them such themes, it was as if the kids suddenly realized that the museum was a place where they could bring external reflection or discuss what was going on outside. It is one more significant sign for us.

That is, last year was difficult, but at the same time promising in a way that the Ministry did not «force» us to make any projects, we were free enough in making our decisions. This also poses some danger, because being free you need to understand what you show and what you reflect on, you must accept more responsibility. Especially if we take into account the situation in the society and in the country on the whole.

— But your example is an exception for the post-soviet space. How do you manage to find the right balance between conserving traditions and the innovations?

Y.V.: We do our best in developing several directions. First of all, we alter exhibitions, for example, after showing a rather traditional exhibition we display an exhibition of contemporary art. We had a project about Maidan, then there was the project «Places» about Malevich Award laureates. Later we opened an exhibition of Anatoly Sumar, a Ukrainian artist of the 1960s. Thus a formal balance was kept. But again I must emphasize that this process has already been evloving since the 2000s.

Secondly, what seems more interesting to me personally, we are trying to work with our own collection: to show it not chronologically, but to disclose certain topics with the help of the works. If previously we were just talking about the 18th century art, now we are attempting to highlight some significant issues within a specific period — Ukrainian Baroque or the genre of portrait, for example. Or, when talking about some artist, we focus, in particular, on his/her personality, showing the civil or artistic viewpoints. So far we have been trying to do it through additional projects and lectures.

What concerns working with the private collection, last year in December we had a project «Heroes. An Inventory in Progress», which turned out to be a unique experience for us. A situation when the Museum attentively goes through the whole collection that it possesses — from ancient icons to the 20th century works — only to create a large-scale project on a specific topic has never happened before. In addition, the project has become a platform for communication between the Museum staff; it brought together in one team the keepers from different departments. They were not just working with the own collections, but were also producing comments on other custodians' choices.

— Is the project background connected with the Maidan events that gave rise to the topic of today's heroes?

Y.V.: The idea came before, exactly thanks to the project «Time Machine – Museum in 21st century». Two years ago in Berlin we met with the professor and curator Michael Fehr and invited him to come to Kiev. At first we thought he would just hold a series of workshops, but eventually we decided to make a full-scale exhibition project about the heroes.

But, of course, the stimulus for such a topic was the situation in Ukraine, when new heroes started to appear here. You probably know the slogan «Glory to Ukraine! Glory to the heroes!» After Maidan the discussion arose whether we should recognize those who died in Maidan and those who are fighting now in the Eastern Ukraine as heroes and in what way it should be done then. Should they be awarded the title of Hero of Ukraine or not? Since this title, as you know, is rooted in the rhetoric of the Soviet Union and is politicized. As a result, we came to the idea in principle **to try to uncover the topos of «hero», «heroism» and «heroism» on the background of the history of Ukraine** (before the country got its independence in 1991) to show that the figure of the hero is closely associated with temporal context — social, cultural and political.

Together with the audience we would like to reflect on the definition of a feat. **For what great deed and who becomes a hero?** Who proclaims a person to become a hero? Who and under which circumstances is proclaimed to be such? What are the differences between the heroes and saints, heroes and martyrs, heroes and leaders, heroes and «stars»? What are the typical elements of the visual language that can be determined when identifying the heroes in different epochs? **Where do they come and how do they change? Are heroes needed today or the society can live without them?** The exhibition features eight rooms, but we leave the last one empty for the viewers' reflections, for the deconstruction of heroism and today's heroes.

— My final question is about the creation of a museum dedicated to the Soviet past, the idea of which increasingly appears in the post-Soviet space. Do you think such a museum is really needed and what it might look like?

Y.V.: Of course, it is necessary. But it is important to identify and define the subject correctly. If we mean only the Soviet aspect, we automatically ignore many other topics and our understanding of the Soviet. It is important not only to reflect on the past, but also to understand what common themes and concepts have emerged in this space. It is needed in order to understand how we can affect it and in which way it can be used in future.

Therefore, I see such a museum in the form of a fine balance. And it is important to try to go beyond the geographical boundaries: to look for parallels and common points in the histories of other countries, other communities. Then you may be able to understand how to work with this trauma. For example, in some countries there are museums which deal with the issue of Soviet occupation, of course they are necessary, but they use a pretty simple language. Perhaps the first step may be like this: how many people died or sent into exile and for what reason, etc. But when observing the situation in perspective, this approach deprives us of a possibility for further development. Revealing the facts is just one part, it is really important, but it is not the only one.

The time is changing rapidly, and if we do not manage to find the correct form of how this theme can be developed, it would close up again into a sort of a capsule and the wound would remain, thus we would not have the problem solved.

Splitting this topic into different vectors is significant, as well as reworking this experience, giving it a way out. I do not know how to do it, but at the level of intuition I see it in this way.

Interviewed by Tania Arcimovič

The translation into English is abridged.



Від на рэвалюцыйную вуліцу Грушэўскага і лягер спэцпадразьдзяленьня «Бэркут» з фасада музэю. Кіеў, люты 2014. З архіву НММУ

View of the revolutionary Hrushevskoho Street and special forces camp of Berkut from the facade of the museum. Kiev, February 2014. From NAMU archive

Памяшканьне Цэнтру сучаснага мастацтва ў Музэі мэдыцыны (Тбілісі) падчас рэканструкцыі.
З архіву ЦСМ у Тбілісі

The space of Contemporary Art Centre (Tbilisi) in Medicine Museum during the renovation.
From CAC Tbilisi archive

ВАТО ЦЭРЭТЭЛІ: ГЭТАБОЛЬШ АКТУАЛЬНА ЗА ЗВАРОТ ДА САВЕЦКІХ ЗДАНЯЎ

Цэнтар сучаснага мастацтва ў Тбілісі паўстаў на мапе гораду ў 2010 годзе. Але гэтая гісторыя пачалася на тры гады раней, калі малады грузінскі мастак і фатограф Вато Цэрэтэлі, заснавальнік і натхняльнік Цэнтру, трапіў на канфэрэнцыю ў Бухарэсьце, дзе ад калег з Усходняй Эўропы пачуў пра тое, што яны для сваіх ініцыятываў атрымалі памяшканьні бясплатна. Тады Вато паверыў у тое, што калі ў іншых гэта атрымалася, то й у яго павінна. «Галоўнае — слушна сфармуляваць камбінацыю інтарэсаў для ўладальнікаў. Нават калі гэта будзе часовая прастора, таму што, як кажа мой сябар, у любым выпадку зараз гэта тваё, ты ў гэтым момансе», — кажа Вато. Гэта сталася для яго адпраўным пунктам, ён прыехаў у Грузію й сустрэўся з адным бізнэсмэнам, які пасьля аргумэнтаў Вато пагадзіўся даць бясплатна адзін з цэхаў старой фабрыкі ў цэнтры гораду. Вато з камандай зрабілі там рамонт і 1 кастрычніка адкрылі першую выставу. Праз тры гады гаспадары памяшканьня запатрабавалі арэнду, Вато адмовіўся й пачаў шукаць новую прастору. І — знайшоў памяшканьне **тбіліскага Музэю мэдыцыны**, дзе апроч уласных праектаў Цэнтар таксама займаецца рэарганізацыяй музэю ў прынцыпе.

Пра сваю кааперацыю з дзяржаўнай інстытуцыяй такога кшталту, агульныя інтарэсы, пра сваю працу ўвогуле распавядаюць ВАТО ЦЭРЭТЭЛІ (удзельнік праекту «Машына часу. Музэі ў XXI стагодзьдзі») й грузінскі мастак МАМУКА ДЖАПАРЫДЗЭ.

— Вато, як здарылася, што Цэнтар сучаснага мастацтва пачаў супрацоўнічаць з Музэем мэдыцыны? Што агульнага паміж сучасным мастацтвам і мэдыцынай?

Вато Цэрэтэлі: Усё адбылося неяк само сабой. Якраз у той момант, калі мы страцілі памяшканьне, Інстытут Гётэ ў Тбілісі запусьціў музэйны праект «Машына часу. Музэі ў XXI стагодзьдзі». І выпадкова дырэктар Музэю мэдыцыны прачытаў у нейкай газэце, якую я ніколі ў жыцьці нават ня бачыў, што я зьяўляюся адным з удзельнікаў праекту. Мы ўжо былі крыху знаёмыя, ён мяне запрасіў і прапанаваў дапамагчы музэю.

Справа ў тым, што цяпер Музэй мэдыцыны знаходзіцца ў жудасным стане. Ён быў заснаваны ў 1963 годзе, і гэта быў першы ў СССР музэй такога пляну, ягоная калекцыя на сёньняшні дзень складаецца больш чым з 19 тысячаў аб'ектаў. Гэта дагістарычныя археалягічныя матэрыялы, артэфакты з XII стагодзьдзя, мэдычныя рукапісы XVII–XIX стагодзьдзяў, старадаўнія мэдычныя прыборы й абсталяваньне, выключная калекцыя фатаграфіяў з 1920-х, жывапіс і скульптура вядомых грузінскіх мастакоў і інш. Але з 2005 году дзяржава перастала фінансаваць музэй, і, можна сказаць, ён «заснуў». А трэба разумець, што калекцыя, архіў музэю — гэта ўнікальныя веды. Супрацоўнікі музэю 40 гадоў праводзілі экспэдыцыі па ўсёй Грузіі, запісваючы народныя рэцэпты. Гэта канкрэтныя веды, да якіх зараз ніхто ня мае доступу. Я вельмі зацікавіўся прапановай дырэктара музэю, таму што, з аднаго боку, мы шукалі новае памяшканьне. Але зь іншага боку, мне вельмі падабаецца гісторыя Мэдэі, якая мае ня толькі этымалягічную сувязь з мэдыцынай. Менавіта Мэдэя выдумала атруту — атрымала канцэнтрат. А працэс яго разьвядзеньня — гэта й ёсьць база фармацэўтыкі. Тым больш што ў грузінскай мове словы «атрута» й «лекі» маюць адзін корань. Паўнавартаснае функцыянаваньне гэтага музэю важнае яшчэ й таму, што веды пра мэдыцыну — гэта адзін з нашых нацыянальных брэндаў, як, напрыклад, віно ці найстаражытнейшы руднік па здабычы золата.

— А якія ты знайшоў канцэптуальныя кропкі перасячэньня мэдыцыны й сучаснага мастацтва?

В. Ц.: Так здарылася, што ў нас першапачаткова была сувязь з гэтай тэмай. У 2010 годзе першая выстава, якую мы зладзілі яшчэ ў прасторы старой фабрыкі, называлася «Здароўе». Мы тады й ня думалі, што ў будучым пачнем супрацоўнічаць з Музэем мэдыцыны. Проста грузінскае слова «здароўе», калі літаральна расшыфраваць, азначае «суцэльная душа». Мяне цікавіла перадусім мэнтальнае здароўе, таму мы зрабілі гэтую выставу.

Мамука Джапарыдзэ: Мне як мастаку нашае супрацоўніцтва з Музэем мэдыцыны здаецца абсалютна натуральным. Калі ў 1960–70-я мастак быў засяроджаны на сваім сьвеце, мастацтва было больш індывідуальнае, то ў 2000-я гэтая ідэя, на мой погляд, састарэла. Сьвет хворы, вакол нас вельмі шмат сьмецьця, таму новае пакаленьне мастакоў не жадае марыць, вобразна кажучы, пра зоркі, а імкнецца думаць пра тое, як жыць тут і цяпер. І мастак як носьбіт пэўных імпульсаў павінен быць этычным з гэтымі пытаньнямі. Мастак, у прынцыпе, як мэдык. Ён працуе з асяродзьдзем, нібыта з асяродзьдзя вядзе гаворку. Калі мы першы раз зайшлі ў Музэй мэдыцыны, на мяне гэта адразу падзейнічала. Гэта такое «сьпірытыўнае» асяродзьдзе.

В. Ц.: Я таксама быў уражаны атмасфэрай, таму мы адразу пагадзіліся супрацоўнічаць. Дарэчы, будынак сам па сабе ўнікальны: яго пабудаваў нямецкі архітэктар у 1872 годзе. Мы падумалі, што будынак не такі вялікі, каб мы не дасталі грошы для рэканструкцыі. Так і здарылася.

Але для нас ад самага пачатку было важна ня проста адрамантаваць музэй, але рэарганізаваць яго, зрабіць *па-іншаму.*

У нас ужо ёсьць ідэя зьмяніць назву на **Музэй Мэдэі**. Мы ўжо рэалізоўваем асобныя праекты ў ягоных межах. Напрыклад, Мамука ва ўнутраным дворыку будынку распрацоўвае Сад Мэдэі. Ёсьць адна старая кніга, дзе апісваецца 36 розных расьлінаў, якія Мэдэя культывавала ў сваім садзе. У выніку гэта будзе, з аднаго боку, канцэптуальная праца мастака, а зь іншага, яна будзе ўтрымліваць у сабе веды, зьвязаныя з музэем. Яшчэ ў нас ёсьць ідэя зрабіць такую платформу-форум для людзей, якія дома гатуюць лекі, каб яны прыходзілі, распавядалі й паказвалі тое, што робяць. Таму што такой платформы ў нас зараз няма.

То бок ідэяў шмат, і вельмі добра, што дырэктар музэю, сын ягонага заснавальніка, аказаўся адкрытым да экспэрымэнтаў чалавекам. Над

праектам працуе цэлая група: гэта Рамаз Шангелія (Ramaz Shengelia), дырэктар музэю, Ака Мархіладзэ (Aka Morchiladze), пісьменьнік і гісторык, Франц Бэлсэр (Frances Belser), мастак з Швэйцарыі, Ганс дэ Гердэр (Hans De Herder), экспэрт зь Нідэрляндаў, і я. Гэта будзе музэй новага тыпу, магчыма, больш арыентаваны на атмасфэру, чым на гісторыю. Адзін нямецкі куратар казаў, што музэй павінен быць як ядзерная станцыя, то бок неабходная дынаміка. Я з гэтым згодны. Мы пакуль толькі пачалі, але што важна: як толькі мы туды зайшлі й сталі там працаваць, дзяржава пачала даваць грошы. Гэта значыць, узьнік рух, які немагчыма ігнараваць.

— Якое месца ў гэтай структуры — маю на ўвазе Музэй мэдыцыны — займае ЦСМ?

В. Ц.: Я думаю, мы тут таксама часова. З дырэктарам у нас такі кантракт: мы дапамагаем канцэптуальна, пішам праекты, робім блог, а яны даюць бясплатнае памяшканьне для працы ЦСМ. Калі музэй ажыве й запрацуе, мы адсюль пераедзем, таму што хочам усё-такі мець сваю аўтаномную прастору. У любым выпадку для нас гэта вельмі цікавы досьвед, і, мяркую, нашыя мастакі пакінуць пасьля сябе шмат добрых працаў, пра якія потым, можа, і не падумаюць, што гэта мастацтва. Вось гэта й цікава.

— Якія напрамкі дзейнасьці, акрамя выстаўных праектаў, мае ваш цэнтар?

В. Ц.: Па-першае, гэта **адукацыйная плятформа** — дзевяцімесячны курс пад назваю «Нефармальная магістратура». За чатыры гады праз гэты курс прайшло каля 50 чалавек, і каля 30 зь іх ужо пабывалі з рознымі праектамі ў Заходняй Эўропе. Адна студэнтка паступіла бясплатна ў Цюрых ва ўнівэрсытэт. Па-другое, калі казаць пра выстаўныя праекты, нам цікава шукаць для іх розныя прасторы, у тым ліку й публічныя, то бок нейкія незвычайныя, нестандартныя месцы. Напрыклад, мы рабілі двухдзённы фэстываль у адным з аддаленых раёнаў гораду, калі раптам у фактычна закінутым месцы паўстала цэлая арт-вуліца. Па-трэцяе, мы займаемся праграмай рэзыдэнцыяў для мастакоў. Нашыя аўтары ўжо пабывалі ў Швэйцарыі, Францыі, Даніі, Швэцыі — і наадварот. Таксама мы робім дасьледчы праект, прысьвечаны гісторыі сучаснага грузінскага мастацтва XX стагодзьдзя, якім займаецца група з 20 чалавек. Да гэтага часу ў нас няма такой гісторыі, ёсьць толькі гісторыя грузінскага савецкага мастацтва. Ужо выдадзеная адна невялікая кніга артыкулаў, у выніку іх будзе шэсьць. Гэта апісаньне працэсаў у нашым сучасным мастацтве зь сёньняшняй пэрспэктывы, аналіз найважнейшых тэндэнцыяў дзесяцігодзьдзяў.

Яшчэ адзін праект — гэта **Трыенале сучаснага мастацтва ў Тбілісі**. Часьцей за ўсё ў такіх праектах гаворка ідзе пра стварэньне брэнду гораду. Але для мяне тут самай істотнай зьяўляецца тэма адукацыі, таму што, я думаю, гэта найважнейшая праблема сучаснасьці, актуальная для ўсяго сьвету. Нават для Заходняй Эўропы, дзе мастакоў найперш рыхтуюць да арт-рынку, што, на мой погляд, супярэчыць сутнасьці мастацтва. Таму мы хочам, каб на нашай трыенале гаворка ішла менавіта пра адукацыю й веды. Наступная трыенале адбудзецца ў Тбілісі 1 кастрычніка 2015 году й будзе называцца «S.O.S — Self. Organize. System». Гэта будзе прэзэнтацыя розных сыстэмаў салідарнасьці, самаарганізацыі й г. д.

— Наколькі, на твой погляд, актуальная ідэя стварэньня Музэю савецкага мінулага, праца з савецкаю спадчынай на постсавецкай прасторы?

В. Ц.: Я ведаю, што для многіх краінаў постсавецкага блёку гэта неадпрацаваная тэма. Увесь час гучаць даты 1917-ы, 1937-ы, зварот да гэтай гісторыі. Мы таксама ў Грузіі з гэтым працуем. Але, мне здаецца, **трэба думаць пра будучыню, пра тое, як чалавеку выбудаваць свае зносіны з прыродай**, напрыклад. Мне падаецца, гэта больш важнае й актуальнае за зварот да савецкіх зданяў.

pARTisan, *лістапад 2014*



Аб’екты з калекцыі Музэю мэдыцыны ў Тбілісі. З архіву ЦСМ у Тбілісі
Objects from Medicine Museum’s collection. From CAC Tbilisi archive

Архіў сьведкі вайны: досьвед «іншай прасторы»

Вольга Рыбчынская

У лютым 2014 году ў Нацыянальным гістарычным музэі куратарам Аляксеем Шынкарэнкам быў прэзэнтаваны праект «Беларусь у Першай сусьветнай вайне». Былі вывучаныя даступныя архівы музэяў і прыватных калекцыянэраў, разгледжана больш за тысячу фатаграфіяў і дакумэнтаў, у візуальную частку выставы ўвайшлі 86 выяваў. Тут гледачу былі прадэманстраваныя «сьведчаньні», фактаграфія ў фармаце паштовак, пашпартоў, дакумэнтаў, а таксама аматарскіх фотаздымкаў як нямецкіх, так і расейскіх вайскоўцаў. «Забытая вайна» набыла абрысы, адлюстравалася ў сьведчаньнях відавочцаў, малюнках зь месца падзеяў — адбылася «інвэнтарызацыя» гістарычнага кантэксту, запоўненне белых плямаў, якія ўтварыліся ў глябальнай гісторыі «ўсходняга фронту».

Але — што мы ведаем пра тых людзей з фотакартак, з «паштовак з палёў»? Пра вайскоўцаў-акупантаў, вайскоўцаў-вызваліцеляў, пра мірнае насельніцтва, бежанцаў, якія апынуліся ў эпіцэнтры ваенных падзеяў? Што сталася зь іхнымі часам, штодзённасьцю, рэальнасьцю? Адказы на гэтыя пытаньні Аляксей Шынкарэнка працягнуў шукаць у праекце **«Архіў сьведкі вайны»** **(сукуратар — Вольга Рыбчынская)**, вынікам якога сталася сэрыя выставаў, анлайн-блог, што фіксуе працэс камунікацыі з публікай, а таксама розныя сцэнары й тэксты, інтэрпрэтацыі гледачоў, атрыманай інфармацыі й візуальнага шэрагу.

Праект «Архіў сьведкі вайны» выявіў луналньне ў паветры агульнасусьветнай тэндэнцыі сучаснага мастацтва, якое пачало зьвяртацца да гісторыі ў міждысцыплінарным полі, рэінвэнтарызаваць памяць апошніх як мінімум ста гадоў, насычаных войнамі, катастрофамі й канфліктамі. Наведнік, знаёмячыся з фатаграфічнымі й гістарычнымі архівамі Першай сусьветнай вайны (Вялікай вайны), становіцца ўдзельнікам размовы пра трагедыі, якія адбыліся, адбываюцца й могуць адбыцца. Ён пакідае сьведчаньні пра сваё стаўленьне, інтэрпрэтацыю й ацэнку падзеяў — як у гістарычнай пэрспэктыве, так і сёньняшніх, тых, якія адбываюцца цяпер.

У 2015 годзе праект будзе прадстаўляць Беларусь на 56-й Вэнэцыянскай біенале.

Архіў сьведкі вайны як «іншая прастора»

Праект «Архіў сьведкі вайны» — унікальны фармат узаемадзеяньня, які ўяўляе сабою ня проста плятформу для камунікацыі й вытворчасьці сэнсаў, але прастору, ёмішча «іншых месцаў», якія «прыпыняюць, нэўтралізуюць або перакульваюць усю сукупнасьць дачыненьняў, якія тым самым імі абазначаюцца, адлюстроўваюцца або рэфлектуюцца»[1]. Выкарыстоўваючы розныя архівы (музэйныя калекцыі, прыватныя гісторыі ўдзельнікаў і непасрэдных сьведак падзеяў, сучасныя зьвесткі з розных мэдыяканалаў і інш.), праект выбудоўвае асаблівыя сувязі паміж прастораў і часам, у тым ліку іншыя рэжымы суб'ектыўнасьці. З аднаго боку, гэта адказ на няпэўны стан чалавека сёньня, які падахвочвае яго зьвярнуцца да мінулага, да «глябальных катастрофаў» сусьветнай гісторыі (Оквуі Энвэзор (Okwui Enwezor)). Зь іншага — «страта будучыні» (Антоніс Ліякас) або «выратаваньне ад будучыні» (Барыс Гройс), татальны зварот да гісторыі, паталягічны стан настальгіі. І калі вырашэньне канфлікту сучаснасьці Ліякас заклікае шукаць у хісткім прамежку паміж «яшчэ ня ўтопіі й ужо не настальгіі»[2], то Гройс кажа пра тое, што «ўсе хочуць ад будучыні ў розных ейных варыянтах абараніцца» — у тым ліку й мастацтва, якое знаходзіць для сябе выйсьце ў распрацоўцы сфэры карыснасьці, «інтэграцыі ў сацыяльную тканіну». Гэтак **мастацтва паступова ператвараецца ў інструмэнт сацыяльна-палітычных маніпуляцыяў**, PR-тэхналёгіяў і сродак рэалізацыі, у тым ліку й сацыяльнай адказнасьці дзяржавы, дакладней, дае магчымасьць рэалізацыі «праекту трансфарматыўнага характару»: кампэнсацыі краху сацыялізму, а цяпер і паступовага краху сацыяльнай дзяржавы, — мастацтва «запаўняе тыя нішы, якія пакінуў яму сацыялізм»[3].

Праект «Архіў сьведкі вайны» ў дадзенай пэрспэктыве становіцца прастораю, у якой фармуюцца ня толькі часовыя сувязі сучаснасьці й гісторыі, але, размываючы гістарычныя межы, галасамі людзей зь Беларусі выбудоўваюцца сцэнары будучыні.

Так «іншая прастора» фармуецца па-за сваімі фізычнымі межамі (паводле М. Фуко — мысьліцца па-за прастораю). Тут на першы плян выходзіць аналіз «цяперашняга стану рэчаў»[4] праз проціпастаўленьне лякальнага й глябальнага, Захаду й Усходу (Беларусь геаграфічна знаходзіцца на пэрыфэрыі). Назіраецца парадаксальная тэндэнцыя: сучасны чалавек не імкнецца ў будучыню, ён хоча стабільнай цяперашчыны й карэктна «разархіваванага» мінулага. Змагаючыся за неабыякавасьць і маральна-этычныя межы, — удзельнічае ў глябальным рэаліці-шоў, назіраючы за ахвярамі канфліктаў і «пэрыфэрыйных» войнаў практычна ў рэжыме анлайн. Выступаючы з крытыкай вайны, ператварае яе ў атракцыён. Такога кшталту прасторавыя апазіцыі зьяўляюцца спосабам «асэнсаваньня ўсіх трывогаў нашага часу ў іх паўнаце, робячы іх зразумелымі, паддоследнымі й выяўляльнымі»[5]. Архіў сьведкі вайны прапануе фармат для разважаньня й рэфлексіі, а таксама ўяўляе сабою бясцэнны досьвед сумеснага перажываньня.

[1] Фуко М. Другие пространства / М. Фуко // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. — М.: Праксис, 2006. — Ч. 3. — С. 195.

[2] Лиакос А. В поисках пространства для надежды: www. thessalonikibiennale. gr

[3] Борис Гройс: «Современные художники заполняют те ниши, которые оставил им социализм»: http://syg.ma/@furqat/boris-grois-sovriemiennyie-khudozhniki-zapolniaiut-tie-nishi-kotoryie-ostavil-im-sotsializm

[4] Оквуі Энвэзор (Okwui Enwezor), куратар 56-й Вэнэцыянскай біенале.

[5] Оквуі Энвэзор (Okwui Enwezor), куратар 56-й Вэнэцыянскай біенале.

[6] Борис Гройс: «Сейчас актуально спасение от будущего»: http://primerussia.ru/interview_posts/444

[7] Тамсама.

«Жыцьцё пасьля...»

Пазначаныя вышэй трывогі й узрушэньні падзяляюць многія. Аднак салідарызацыя прыходзіць не на плятформе разумнага й лягічнага дыскурсу, які фармуе агульнае меркаваньне, але на тле «агульнага перажываньня», **«на базе пэўных падзеяў, якія ты падзяляеш зь іншымі, бо жывеш зь імі ў адзін і той жа час»**. Няма ніякага «цяпер», «бо што такое “цяпер”, невядома; няма будучыні, таму што ад будучага адны непрыемнасьці, але ёсьць “пасьля якогасьці моманту” — пасьля таго, як паваліліся вежы-блізьняты, пасьля айфону, пасьля інтэрнэту й г. д.»[6].

«Архіў сьведкі вайны» стварае магчымасьць «адзінай артыкуляцыйнай прасторы… жыцьця пасьля чагосьці», «падчас чагосьці», «разам з чымсьці». Тэмы вайны, канфлікту, болю іншага зьяўляюцца пазачасава актуальнымі, «аб'яднальнымі фактарамі»[7]. Тут **досьвед сумеснага перажываньня зьмяняецца індывідуальным**. Гегемонія мэдыяканалаў абнуляецца моцным асобасным фактарам — фармуецца супольнасьць індывідаў «іншай прасторы».

Стратэгія партысыпаторнага мастацтва

Згодна зь Нікаля Бурыё, тэарэтыкам сучаснага мастацтва й куратарам, «мастацтва ёсьць месцам, якое стварае спэцыфічную прастору зносінаў». «Прастора зносінаў» у праекце ўзьнікае на падставе фатаграфічнага архіву пераломнага моманту XX стагодзьдзя — Першай сусьветнай вайны. Тут дакумэнтальная фатаграфія становіцца сродкам камунікацыі паміж людзьмі, які нівэлюе межы часу. Дадзеная фатаграфічная відавочнасьць зьяўляецца адпраўным пунктам для фармаваньня «шматгалоснага» наратыву, пазьней — Мэтаархіву[8] праекту.

«Архіў сьведкі вайны» стаўся эквівалентам такой прасторы, неаднароднага месца, трапляючы ў якое, глядач выяўляе сябе вытворцам альбо праваднікам нейкага веданьня, сэнсу.

У гэтым выпадку не мастак, але наведнік становіцца стваральнікам прасторы ў сапраўдным месцы ў рэальным часе, які спалучаны з пэўным ідэалягічным, сацыяльным і гістарычным кантэкстам. «Творам мастацтва» становіцца вынік разархівацыі даступных «сьведку» архіваў: наўпростае ўзаемадзеяньне з гістарычным матэрыялам, з экспэртным меркаваньнем, са сьведчаньнямі й сцэнарамі / гісторыямі гледача, які падае голас у сваім выказваньні. Праект ператвараецца ў глябальную інфармацыйную сыстэму, якая дае магчымасьць глядзець, дакранацца, слухаць, гаварыць і рэагаваць.

«Крызыс ідэі цэнтру»

Мэсэдж праекту «Архіў сьведкі вайны» выходзіць за межы пасланьня, зьвернутага да мастацкага сьвету, створаная «іншая прастора» адрасаваная самай шырокай аўдыторыі: па-за кантэкстам геаграфіі, палітыкі, эканомікі. З дапамогай праекту ставіцца глябальнае пытаньне, зьвернутае вонкі: **«Ці ня страчвае, знаходзячыся ў гэтай цэнтрысцкай пазыцыі буйнога й вялікага, заходняя цывілізацыя магчымасьць выхаду з уласнага зацыкленага стану?»** У дадзеным выпадку паняткі «крызыс — заняпад», «выхад — пад'ём» не працуюць. Ёсьць патрэба ў працягу роду, цыклічнасьці й стабілізацыі сёньняшняга стану рэчаў. Зноў жа актуальныя настроі неабходнасьці «выратаваньня ад будучыні, захаваньня статус-кво й нейкай абароны ад небясьпекаў, якія насоўваюцца, — няхай гэта будуць эканамічныя катастрофы, экалягічны крызыс, нарастаньне напружанасьці, узьнікненьне новага беспрацоўя; ува ўсіх ёсьць адчуваньне, што, хутчэй за ўсё, будзе горш»[9].

Такім чынам, «Архіў сьведкі вайны» становіцца прасторай, якая тэстуе гатоўнасьць адэкватна ўспрымаць множную вэрсію эўрапейскай гісторыі без эканоміка-палітычнай ангажаванасьці: ці магчымая сёньня рэалізацыя сцэнару «шматгалосься» гісторыі? І — галоўнае — **якая верагоднасьць пачуць голас іншага, а таксама самому быць пачутым пад уплывам пераменнага кантэксту часу**, дзе мінулае ўвайшло ў сучаснасьць, а трывогу будучыні можна разгледзець ужо ў сёньняшнім дні?



Уладзімер Лапо. Плястыка. 2005–2010. Мэталічныя сплавы
Uładzimier Lapo. Plastic art. 2005–2010. Metal alloy

[8] Архіў кантэкставых палёў, поглядаў на аб'ект, які складаецца з пытаньняў і адказаў, гісторыяў наведнікаў-удзельнікаў, экспэртаў, куратараў. Уяўляе сабою базу аб'ектаў і ведаў пра іх: інтэрпрэтацыяў, гісторыяў, сьведчаньняў і сцэнароў удзельнікаў праекту. Гэтак гісторыя ня проста канстатуецца, але набывае характар працэсу, расьцягваючыся ў часе, выяўляе новыя наратывы, мадэруе «інтэгральнае» ўзаемадзеяньне з сучаснасьцю, канструюе разуменьне будучыні.

[9] Борис Гройс: «Современные художники заполняют те ниши, которые оставил им социализм»: http://syg.ma/@furqat/boris-grois-sovriemiennyie-khudozhniki-zapolniaiut-tie-nishi-kotoryie-ostavil-im-sotsializm

WAR WITNESS' ARCHIVE: EXPERIENCING «OTHER SPACES»

Volha Rybčynskaja

In February 2014 at the National History Museum the curator Aleksei Shinkarenko presented a project «Belarus in World War I». The available archives of museums and private collectors were studied, more than one thousand of photographs and documents were gone through, the visual block exposed included 86 images. The spectator encountered «witnesses», such factual account as postcards, passports, documents, amateur photographs made by both German and Russian militaries. «The forgotten war» gained its contour outlined with eyewitnesses' accounts, pictures from the scene — there was an «inventory» of the historical context, filling in the gaps which had emerged in the global history of the events at the «Eastern Front».

But what do we know about those people in the photographs, in those «field postcards»? What happened with their time, daily life, reality? Are they occupation soldiers, soldiers-liberators, civilians, refugees, who found themselves in the midst of military events? **Aleksei Shinkarenko** continued looking for the answers to these questions in the project «**War Witness' Archive**» (**co-curator Volha Rybčynskaja)** which resulted in a series of exhibitions, an online blog aimed at recording the process of communication with the public, as well as various scenarios and texts, the interpretations given by the spectators to the obtained information and the visual line.

The project «War Witness' Archive» revealed a worldwide contemporary art trend felt in the air that deals with historical and interdisciplinary reference. It highlighted a re-inventory of the memory of the last hundred years old at least, which were filled with wars, disasters and conflicts. Getting acquainted with the photographic and historical archives of World War I (the Great War), the visitor becomes a participant of the conversation about tragedies that have occurred, are evolving at the moment and might take place in future. (S)he shows his/her attitude, interpretation and evaluation of the events both in historical perspective and current ones happening now.

In 2015 the project is going to present Belarus at the 56th International Art Exhibition of Venice.

War Witness' Archive as «other spaces»

The project «**War Witness' Archive**» is a unique interaction format that stands not only for a communication platform and meanings production, but also as a space, a receptacle of «other spaces» that «*suspend*, neutralize, or invert the set of relations designated, mirrored, or *reflected* by them»[1]. Making use of various archives (museum collections, private stories of participants and eyewitnesses to the events, current information from various media channels, etc.) the project creates particular links between space and time, including other subjectivity modes. On the one hand, this is a reaction to the indefinite state a person experiences at the moment, that makes him/her refer to the past, to global catastrophes in the world history (Okwui Enwezor). On the other hand, it is the loss of future (Antonis Liakos) or salvation from the future (Boris Groys), a total appeal to history, a pathological condition of nostalgia. And while Liakos claims to look for a modernity conflict settlement in a shifting gap between «not yet utopia but already not nostalgia»[2], Groys thinks that «everyone is eager to be protected from different variations of the future» including art itself which finds a specific way out in developing the sphere of usefulness, «integration into the social fabric». **Thus, art is gradually turning into an instrument of social and political manipulations,** PR-technologies and means of implementation, including that of state's social responsibilities, or rather a possibility for the state to make «projects of the transformative nature»: a compensation of the collapse of socialism and now — a gradual collapse of welfare state. Art «fills in those niches that remained after socialism»[3].

From this point the project «**War Witness' Archive**» becomes a space where not only temporary connections between modernity and history are formed, but also the scenarios of the future are built blurring the historical borders through the voices of people from Belarus.

So «other spaces» are created out of their physical borders (according to M.Foucault they are thought outside space). Here the analysis of the current state of affairs comes to the fore[4] through the opposition of local and global, of the West and the East (Belarus is geographically located at the periphery). There is a paradoxical trend observed — today a person does not aspire for the future, (s)he wants a stable present and correctly «unzipped» past. Advocating for caring and ethical boundaries, (s)he participates in a global reality show, watching the victims of conflicts and «peripheral» wars virtually online. People criticize the war, at the same time turning it into an attraction. These special oppositions become a means of reflection on all the anxieties of our time in their entirety, making them understandable, researched and expressible[5]. «**War Witness' Archive**» offers a format for mediation and reflection, also providing us with invaluable shared experience.

«Life after...»

Many people share the above mentioned anxieties and shocks. However, solidarisation occurs not on the platform of a reasonable and logical discourse which forms public opinion, but based on common experience — certain events that you share with others, because you live at the same time with them. There is no now, «because such a «now» rests unknown; there is no future, because future brings nothing but trouble, but there is something that happens «a certain moment later» after the collapse of the World Trade Center, after the iPhone, after the Internet, etc[6].

«**War Witness' Archive**» makes it possible to have «a single space for articulation» of the «life after something», «in the course of something», «together with something». Such issues as war, conflict, pain experienced by others are timelessly topical «consolidating factors»[7]. Here **common experience is replaced by an individual one**. Media channels hegemony is zeroed by a strong personality factor – the community of individuals from «other spaces» is formed.

Participatory art strategy

According to Nicolas Bourriaud, a theorist and curator of contemporary art, «art is a place that creates a specific space of communication». In the project the «space of communication» evolves on the basis of the photographic archive of the turning point of the 20th century — the First World War. Here, documentary photography becomes a means of communication between people, which eliminates the time frame. This photographic evidence is the starting point for the formation of a «polyphonic» narrative, subsequently the project's *MetaArchive*[8].

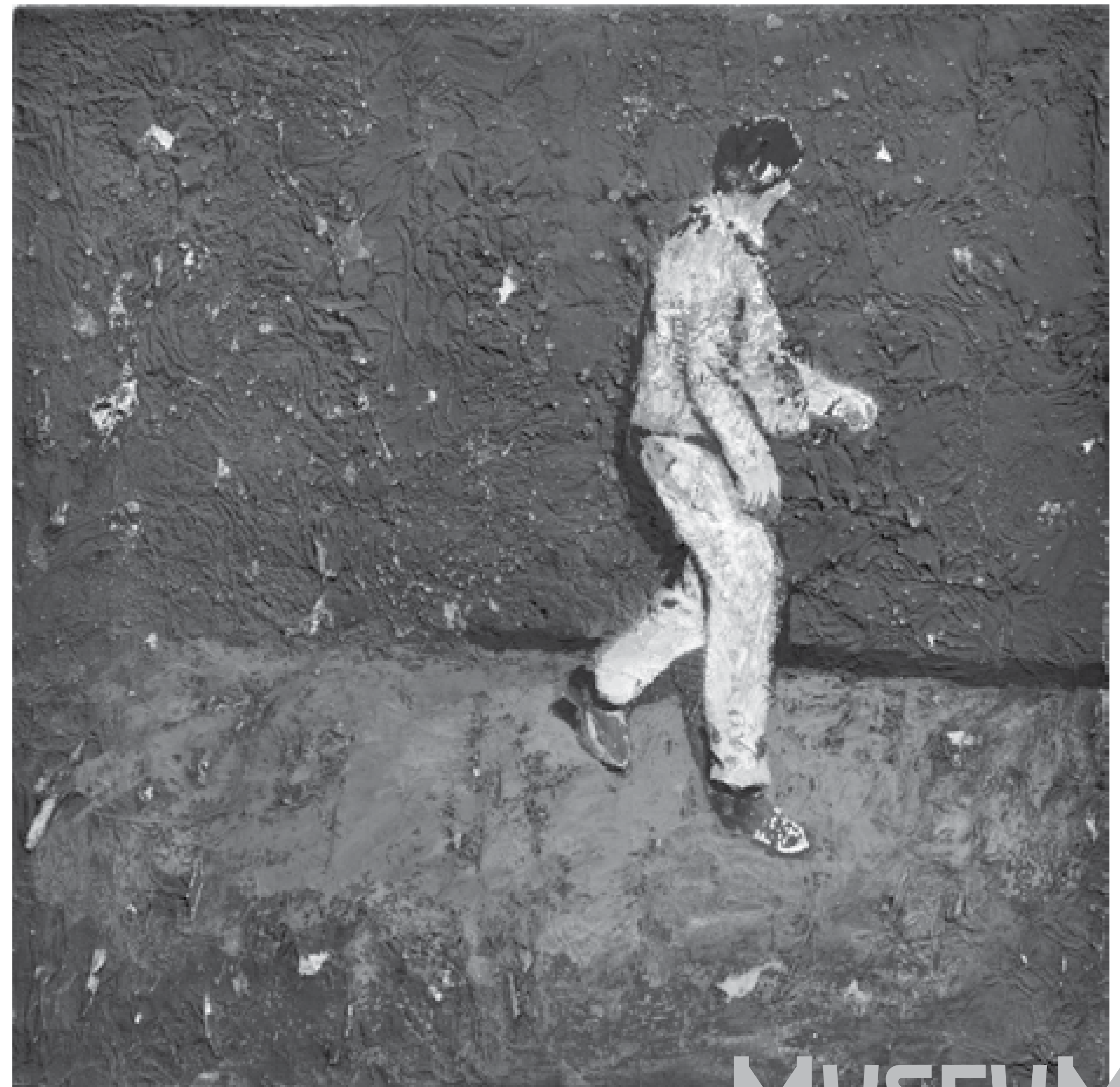
«**War Witness' Archive**» has become an equivalent of such a space, an inhomogeneous place, getting into which the viewer turns into a manufacturer or a conductor of some knowledge, some meaning.

In this case, not an artist, but the visitor becomes the creator of the «here and now» space paired with a specific ideological, social and historical context. The outcome of the unzipped archives available to the «witness» becomes «a work of art»: direct interaction with the historical material, expert opinions, evidence and scenarios/viewer's stories, which are made heard in their statements. The project is transformed into a global Information system that provides the viewers with a possibility to look, touch, hear, speak and react.

«The center idea crisis»

Addressed to the artistic world, «**War Witness' Archive**» project message moves out of its borders. Created «other spaces» are directed to a broader public: out of the contexts of geography, politics and economics. The project poses a global question addressed externally: **«Doesn't Western civilization lose a possibility to have a way out of its own looped condition, being in this centrist position of the large and powerful body?»** In this case the concept of crisis — the recession, the way out, the rise — does not work. There is a need in the reproduction, cycling and stabilization of the current state of affairs. Again the moods connected with experiencing the need for «salvation from the future, maintaining the status quo and some protection from the impending dangers — economic disasters, environmental crisis, growth of tension or the emergence of new unemployment; everyone has a feeling that it is likely to be worse in the future»[9] come to be topical.

Thus, «**War Witness' Archive**» becomes a space which tests the readiness to adequately perceive the multiple version of European history without economic and political engagement: is the implementation of the scenario of the historical «polyphony» possible today? And — most importantly — **what are the chances for the voice of another to be heard, as well as to have our own voices heard, too, under the influence of the variable context of time**, where the past has become the present and the anxiety of future can already be considered now?



Яўген Шадко. Мінак
Jauhien Šadko (Jauhien Shadko). Passerby

[1] Michel Foucault. Of Other Spaces/ M. Foucault // Intellectuals and power: selected political articles, speeches and interviews. – M.: Praxis, 2006. Part 3. P. 195

[2] Antonis Liakos. Looking for a space for hope/ www.thessalonikibiennale.gr

[3] Boris Groys. http://syg.ma/@furqat/boris-grois-sovriemiennyie-khudozhniki-zapolniaiut-tie-nishi-kotoryie-ostavil-im-sotsializm

[4] Okwui Enwezor, curator of the 56th international art exhibition of Venice

[5] Okwui Enwezor, curator of the 56th international art exhibition of Venice

[6] Boris Groys. http://primerussia.ru/interview_posts/444

[7] Boris Groys. http://primerussia.ru/interview_posts/444

[8] The archive of contextual fields, gazes at the object formed from questions and answers, as well as from stories told by participating visitors, experts and curators. It is a base of objects and knowledge about them: interpretations, evidence and scenarios given by the project participants. Thus, the history is not only stated, it also requires the nature of a process, stretching in time, revealing new narratives, moderating «integral» interaction with the present and asserting the understanding of the future.

[9] Boris Groys. http://syg.ma/@furqat/boris-grois-sovriemiennyie-khudozhniki-zapolniaiut-tie-nishi-kotoryie-ostavil-im-sotsializm

Прыватнае калекцыянаваньне і музэй: разам у пошуках гледача

На працягу 2014 году Інстытут Гётэ ў Менску праводзіў сэмінары, прысьвечаныя тэме прыватнага калекцыянаваньня і супрацоўніцтва калекцыянэраў з музэямі. Пра тое, як сёньня будуюцца зносіны паміж прыватнымі галерэямі і калекцыянэрамі ды музэямі, што зьяўляецца паказьнікам пасьпяховасьці музэю, якія шляхі папаўненьня калекцый існуюць, расказваюць навуковы кіраўнік Музэю сучаснага мастацтва ў Эмдэне ФРАНК ШМІТ і калекцыянэр ГАННА ЛЕНЦ, уладальніца калекцыі Ленца-Шонбэрга і жонка калекцыянэра Герхарда Ленца, а таксама куратар калекцыі Ленца УЛЬРЫКА ШМІТ.

Франк Шміт атрымаў адукацыю ў Гісэне і Мюнхэне, абараніўшы дысэртацыю па творчасьці Ганса фон Марэ (2001). З 1998 да 2000 году быў супрацоўнікам музэю «Новая калекцыя. Дзяржаўны музэй ужытковага мастацтва ў Мюнхэне» («Neuen Sammlung. Staatliches Museum für angewandte Kunst München»), а ў 2001—2003 гадах — куратарам у Музэі канкрэтнага мастацтва (Museum für Konkrete Kunst) у Інгальштаце. З 2004 да 2005 году Франк Шміт працаваў экспэртам па мастацтве XX і XXI стст. у аўкцыённым доме Ketterer Kunst (Мюнхэн), пасьля чаго тры гады быў куратарам у музэі Фрыдэра Бурды ў Бадэн-Бадэне. У 2009 годзе Франк Шміт каардынаваў праект і выставу «60 гадоў — 60 твораў. Мастацтва з Фэдэратыўнай Рэспублікі Германія» ў Доме Марціна Гропіўса ў Бэрліне. Пасьля гэтага Франк Шміт кіраваў выставачным мэнэджмэнтам у музэі Кунстпаласт у Дусэльдорфе. З 2011 года займае пасаду навуковага дырэктара Мастацкага музэю Kunsthalle ў Эмдэне.

Мастацкі музэй Kunsthalle ў Эмдэне створаны ў 1986 годзе з ініцыятывы і на аснове прыватнай калекцыі сям'і Нанэн (заснавальніка часопіса «Stern» Генры Нанэна і ягонай жонкі Эске) і калекцыі пасьляваеннага мастацтва знакамітага мюнхэнскага галерыста Ота ван дэ Лоо. Усяго 1500 карцін, 650 зь якіх унесены ў калекцыю пры заснаваньні музэю. Kunsthalle ганарыцца сваім зборам нямецкага экспрэсіянізму (Эрнст Людвіг Кірхнэр, Макс Пехштайн) і «новай рэчаваьсці» (1920-я гады XX ст.), а таксама мастацтва эпохі галоснасьці (Максім Кантар, Леанід Пурыгін, Аляксей Сундукоў) і сучаснага мастацтва. Фонд сучаснага мастацтва ўвесь час пашыраецца і дапаўняецца працамі творцаў з розных краін і розных мастацкіх жанраў, у тым ліку відэаарту і фатаграфіі.

— Спадар Франк, якім чынам сёньня будуюцца ўзаемадачыненьні прыватных галерэй з Вашым музэем?

Франк Шміт: Галерысты звычайна самі шукаюць кантактаў з намі. Прадстаўленьне твору ў музэі адразу ж павялічвае ягоную каштоўнасьць. Перадача твору мастацтва на захаваньне ў музэй адбываецца праз заключэньне дамовы. У сувязі зь недастатковым фінансаваньнем музэяў, якія знаходзяцца на дзяржаўным балансе, галерысты часта матэрыяльна падтрымліваюць перадачу свайго твору ў музэй, прапаноўваючы сваіх мастакоў. Аднак гэта абмяжоўвае свабоду выбару і разнастайнасьць музэю. Часта здараецца так, што каштоўныя, якасныя творы музэй ня можа сабе дазволіць, аднак у выніку яны, няхай і праз 100 гадоў, усё ж апынуцца ў музэі.

— Сучаснае мастацтва можа быць больш ці менш пасьпяховым: ёсьць імёны, якія не патрабуюць прадстаўленьня і дадатковай рэклямы. Аднак ёсьць і менш вядомыя мастакі. Што для Вас зьяўляецца крытэрам пасьпяховасьці выставы і музэю ў цэлым?

Ф. Ш.: Па-першае, лічбы наведваньня і продаж квіткоў. Па-другое, і гэта вельмі важны крытэр, — водгукі ў СМІ. Яшчэ адзін з паказьнікаў пасьпяховасьці музэю — гэта здольнасьць адкрываць новыя імёны. Так, нашая выстава, прысьвечаная Аляксею Яўленскаму, стала адной з самых наведвальных. Гэта пры тым, што Эмдэн — маленькі горад, у якім, у адрозьненьне ад Бэрліну, публіка ходзіць толькі на самыя вядомыя імёны.

— Якім чынам адбываецца часовы абмен творамі паміж музэямі?

Ф. Ш.: Нашыя выставы ўвесь час зьмяняюць адна адну, а калекцыя мае каля 1500 экспанатаў, таму мы з задавальненьнем даем нашыя творы на дэпазыт іншым музэям. Гэта адбываецца на ўзаемавыгадных умовах: транспарт і страхоўку бярэ на сябе той музэй, што атрымлівае дэпазыт, аднак пры гэтым не аплачваецца карыстаньне выставачным экзэмплярам. Гэта агульная практыка: мы таксама выстаўляем творы, атрыманыя ад іншых музэяў. Прыватныя калекцыянэры, даючы творы музэю, таксама ніякай аплаты за гэта не атрымліваюць.

— Ці былі выпадкі паказу твораў з Вашай калекцыі ў краінах Усходняй Эўропы?

Ф. Ш.: Не, перашкодай зьяўляецца страхавы ўнёсак. Існуе яшчэ такая форма, як дзяржаўная гарантыя захаваньня твору мастацтва, аднак музэі неахвотна даюць творы пад такую гарантыю, бо атрымаць па ёй кампэнсацыю вельмі складана. Вядома ж, у кожным канкрэтным выпадку гэта вырашаецца індывідуальна, з улікам наступных фактараў: хто бярэ экспанат на дэпазыт, ці можа гэтая ўстанова сапраўды гарантаваць ягонае захаваньне, ці будзе забясьпечаны якасны транспарт аб'екту?

— Якія шляхі папаўненьня калекцыі мае Музэй?

Ф. Ш.: Зразумела, гэта мастацкія выставы-кірмашы, а таксама наведваньне майстэрняў мастакоў. Гаворка ідзе пра мэтанакіраваны пошук твораў, якія адпавядалі б калекцыі. На аўкцыёнах творы набываюцца радзей, але ўсё ж набываюцца.

— Трапляючы ў фонд Музэю, артэфакт часам аказваецца ў пажыцьцёвым зьняволеньні. Ці існуе нейкі абмен фондамі?

Ф. Ш.: Дзяржаўныя музэйныя ўстановы ня маюць права прадаваць артэфакты. Гэта зьвязана з нэгатыўным гістарычным досьведам: у часы Трэцяга Райху многія творы мастацтва былі прададзеныя на таргах у Швэйцарыі для атрыманьня валюты, у выніку чаго гэтыя творы назаўжды былі страчаны. Продаж твора з фонду дзяржаўнага музэю атрымаў бы сёньня вельмі нэгатыўнае асьвятленьне з боку прэсы. У прыватных музэяў такога абмежаваньня няма, яны могуць прадаваць. У сувязі з гэтым калекцыянэр можа быць упэўнены: тое, што ён перадаў музэю, застанецца там.



Ганна Ленц, уладальніца калекцыі Герхарда Ленца-Шонбэрга, адной з найбуйнейшых калекцый, прысьвечаных т. зв. мастацтву «часу нуль» (ZERO-Zeit). Калекцыя ўключае ў сябе працы знакамітых авангардыстаў 1950–1960-х гг.: Іва Кляйна, Луча Фантана, П'ера Манзоні, Гайнца Мака і Гюнтэра Юкера. За некалькі дзесяцігодзьдзяў Герхард Ленц-Шонбэрг назьбіраў больш за 500 твораў, якія сукупна маглі б скласьці паўнавартасны музэй сучаснага мастацтва другой паловы XX стагодзьдзя. Сям'я калекцыянэраў Герхарда і Ганны Ленц-Шонбэрг рэгулярна ладзіць выставы сваёй калекцыі ў розных краінах сьвету.

— Спадарыня Ганна, калекцыя часта паказвалася за мяжой у розных эўрапейскіх краінах. Як пры гэтым разьмяркоўваюцца абавязкі паміж калекцыянэрамі й музэем, які выстаўляе калекцыю?

Ганна Ленц: Для нас выставы — гэта суцэльныя выдаткі. Мы заўжды фінансавалі іх з уласных сродкаў і ўсё аплачвалі самі. Спачатку музэі наогул не цікавіліся тэмай мастацтва *ZERO-Zeit*, але нам было важна паказаць калекцыю ў іншых эўрапейскіх краінах. У Гішпаніі, напрыклад, мы былі першай калекцыяй, што выстаўлялася ў краіне пасьля падзеньня рэжыму Франка.

— Ці адыгрывае для Вас ролю прыватна-дзяржаўнае партнэрства?

Г. Л.: Не. У нас няма такога адчуваньня, што дзяржава і прыватныя калекцыянэры супрацоўнічаюць. Адзіны раз дзяржава падтрымала нашу выставу за мяжой — калі мы паказвалі яе ў Варшаве.

— У Вашым выпадку сям'я калекцыянэраў вельмі шчыльна камунікуе з мастакамі, гэта блізкія сябры, духоўна блізкія людзі. Ці падмацоўвае прыналежнасьць да калекцыі аўтарытэт мастака?

Г. Л.: Па-першае, гэтыя сяброўскія стасункі скла́ліся не адразу. Мой муж Герхард спачатку ня быў знаёмы з мастакамі, ён не імкнуўся завязаць знаёмствы і не прыслухоўваўся да меркаваньня галерыстаў. Ён проста набываў творы, кіруючыся сваёй інтуіцыяй. Аднойчы перад дзьвярыма нашага дому зьявіўся адзін з мастакоў, творы якога мы набывалі. Ён заўважыў, што ёсьць калекцыянэр, які купляе яго найлепшыя работы. І вось ён прыйшоў, каб даведацца, хто гэта чалавек. Ён сказаў майму мужу: «Ты набываеш мае працы. Ты маеш уладу нада мной». Пры гэтым ён дрыжаў. Але муж адказаў: «Ты пішаш карціны, я іх ахоўваю. Дык давай лепш пагаворым пра надвор'е». Набываў карціны Герхард заўжды ў галерэях, амаль ніколі — у майстэрнях у мастакоў. Ён не хацеў заказнога мастацтва.

— Ці існуе стратэгія папаўненьня калекцыі?

Ульрыка Шміт: У нашым выпадку калекцыянэр папаўняе калекцыю спантанна. Часьцей за ўсё гэта адбываецца так: ён прыходзіць дадому і паведамляе, што набыў новы твор.

— Ці мяркуеце Вы стварыць музэй для ўласнай калекцыі?

Г. Л.: Мы заўжды пра гэта марылі, і мы маглі б пабудаваць музэй, але яго ўтрыманьне пераўзыходзіць нашыя магчымасьці. Таму ёсьць цудоўны грунтоўны каталёг, які складаецца з двух тамоў. У першым томе прадстаўленыя самі працы з калекцыі, у другім — тэксты і храналёгія выставаў. Я называю яго «нашым перасоўным музэем». Дзяржаўная казна ня мае на гэта сродкаў альбо, калі мае, ня выдзеліць іх на такую спэцыялізаваную калекцыю.

— Як жывецца Вашай калекцыі дома? Купляючы творы мастацтва, мы думаем, што валодаем імі, але ў хуткім часе высьвятляецца, што ўсё наадварот: гэта яны валодаюць намі.

Г. Л.: Я з Вамі згодная. Нашыя карціны дыктуюць нам наш стыль жыцьця. Мы літаральна жывем сярод карцін, толькі ў кухні іх няма. Ува ўсіх астатніх пакоях яны вісяць, нават адна над адной. Каля 50 карцін знаходзіцца ў доме.

— Тыя мастакі, якіх вы зьбіралі напачатку, цяпер сталі клясыкамі. Іх прыналежнасьць да калекцыі Ленца спрыяла посьпеху. Ці зьяўляюцца ў Вашай калекцыі новыя імёны, ці ганарыцеся Вы новымі адкрыцьцямі?

Г. Л.: Не, нашыя мастакі — прыкладна аднагодкі Герхарда Ленца, ім усім каля 80 гадоў. Гэта пакаленьне тых, хто вярнуўся з вайны і меў за плячыма той досьвед. Герхард не цікавіўся маладымі мастакамі, строга кажучы, мастацтва *ZERO-Zeit* — гэта ўсяго каля 40 творцаў. Але нашых мастакоў мы суправаджаем на працягу ўсяго жыцьця. Рэдка бывае, што зьяўляюцца новыя аўтары, якія цікавяць майго мужа, таму што іх філязофскі падыход супадае з падыходам *ZERO-Zeit*.

— На якіх умовах Вы супрацоўнічаеце з музэямі? Ці заключаецца кожны раз нейкая асобная дамова? Ці прадстаўляеце Вы творы для манаграфічных выставаў? Альбо толькі для тых, дзе гаворыцца пра зьяву мастацтва *ZERO-Zeit* у цэлым?

У. Ш.: Дзякуючы каталёгу, выдадзенаму ў 2009 годзе, калекцыя вельмі вядомая ў эўрапейскім маштабе. Кожны музэй мае гэты каталёг у сваёй бібліятэцы. Сям'я калекцыянэраў прыкладае ўсе намаганьні, каб творы выстаўляліся, з радасьцю аддае іх на выставы, ня толькі ў буйныя, але і ў меншыя правінцыйныя музэі. Для нас важна, каб гэтае мастацтва знаходзіла свайго гледача. Пры гэтым нам не прынцыпова, падкрэсьлівае выстава кантэкст мастацтва *ZERO-Zeit* альбо не.

Падрыхтавала Вера Дзядок



Аліна і Джэф Блюміс. КУЛЬТУРАЛЯГІЧНЫЯ ПАРАДЫ навынас. 2013
Alina & Jeff Bliumis. CULTURAL TIPS take away. 2013



Падпісана ў друк 15.01.2015. Фармат 70x100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2507.

Прыватнае выдавецкае ўнітарнае прадпрыемства «Галіяфы».
Запіс №1/48 у Дзяржаўным рэестры выдаўцоў, вытворцаў
і распаўсюджвальнікаў друкаваных выданняў
Вул. Брылеўская, 11-44, 220039, г. Мінск.
E-mail: vish@bk.ru, www.galiafy.by

ТДА «НоваПрынт». Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі РБ 25.02.2014 за № 2/54.
Вул. Геалагічная, 59, к. 4, п. 10, 220138, г. Мінск.